Das Theater

Christian Gaehde



Ein vollständiges … Natur
und Geisteswelt" … Bandes.

Die Sammlung

„Aus Natur und Geisteswelt"

die nunmehr auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken darf und jetzt zweihundert Bändchen umfaßt, von denen 40 bereits in zweiter bis vierter Auflage vorliegen, verdankt ihr Entstehen dem Wunsche, an der Erfüllung einer bedeutsamen sozialen Aufgabe mitzuwirken. Sie soll an ihrem Teil der unserer Kultur aus der Scheidung in Kasten drohenden Gefahr begegnen helfen, soll dem Gelehrten es ermöglichen, sich an weitere Kreise zu wenden, dem materiell arbeitenden Menschen Gelegenheit bieten, mit den geistigen Errungenschaften in Fühlung zu bleiben. Der Gefahr, der Halbbildung zu dienen, begegnet sie, indem sie nicht in der Vorführung einer Fülle von Lehrstoff und Lehrsätzen oder etwa gar unerwiesenen Hypothesen ihre Aufgabe sucht, sondern darin, dem Leser Verständnis dafür zu vermitteln, wie die moderne Wissenschaft es erreicht hat, über wichtige Fragen von allgemeinstem Interesse Licht zu verbreiten. So lehrt sie nicht nur die zurzeit auf jene Fragen erzielten Antworten kennen, sondern zugleich durch Begreifen der zur Lösung verwandten Methoden ein selbständiges Urteil gewinnen über den Grad der Zuverlässigkeit jener Antworten.

Es ist gewiß durchaus unmöglich und unnötig, daß alle Welt sich mit geschichtlichen, naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien befasse. Es kommt nur darauf an, daß jeder Mensch an einem Punkte sich über den engen Kreis, in den ihn heute meist der Beruf einschließt, erhebt, an einem Punkte die Freiheit und Selbständigkeit des geistigen Lebens gewinnt. In diesem Sinne bieten die einzelnen, in sich abgeschlossenen Schriften gerade dem „Laien" auf dem betreffenden Gebiete in voller Anschaulichkeit und lebendiger Frische eine gedrängte, aber anregende Übersicht.

Freilich kann diese gute und allein berechtigte Art der Popularisierung der Wissenschaft nur von den ersten Kräften geleistet werden; in den Dienst der mit der Sammlung verfolgten Aufgaben haben sich denn aber auch in dankenswertester Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, und die Sammlung hat sich dieser Teilnahme dauernd zu erfreuen gehabt.

So wollen die schmucken, gehaltvollen Bändchen die Freude am Buche wecken, sie wollen daran gewöhnen, einen kleinen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden. Durch den billigen Preis ermöglichen sie es tatsächlich jedem, auch dem wenig Begüterten, sich eine kleine Bibliothek zu schaffen, die das für ihn Wertvollste „Aus Natur und Geisteswelt" vereinigt.



Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
230. Bändchen

Das Theater

Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart

Von

Dr. Christian Gaehde

Mit 20 Abbildungen



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1908

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit versucht es, den Entwicklungsgang des Theaterwesens von seinen ersten Anfängen bis zur Gegenwart darzulegen. Es kam dabei nicht allein darauf an, das Werden der Schauspielkunst in Kürze an ihren vorzüglichsten Stilarten zu charakterisieren, es sollten auch die Wandlungen des Theatergebäudes vom Griechentum bis zur Gegenwart behandelt werden. Da eine einheitliche, zusammenfassende Darstellung der Theatergeschichte aller Kulturvölker noch nicht vorhanden ist, war der Verfasser auf die Benutzung einer Reihe von Einzelwerken zur Herbeischaffung des Materials angewiesen. An erster Stelle ist hier noch immer Devrients monumentale „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" zu nennen. Eine äußerst wertvolle Ergänzung für das 19. Jahrhundert findet sie in Martersteigs tiefeindringendem Werk „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert". Für die Bühne der Griechen und Römer kamen vor allem die Schriften von Dörpfeld und Reisch, von Puchstein, Dieterich, Reich und Albert Müller in Betracht. Aus der Fülle von Werken über das mittelalterliche Theater seien Mone „Schauspiele des Mittelalters" und Weber „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst" besonders erwähnt. Hammitzsch liefert in seiner umfassenden Arbeit „Der moderne Theaterbau" wertvolles Material für die Kenntnis des Renaissancetheaters und des höfischen Theaterbaues. Auch Flechsigs Dissertation „Die Dekoration der modernen Bühne in Italien" ist hier neben Genée „Entwicklung des szenischen Theaters" zu nennen. Dem Letzteren verdanken wir zudem ein treffliches Buch „Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels", das durch einen Vortrag Witkowskis „Die Anfänge des deutschen Theaters" wertvoll ergänzt wird. Bei der Darstellung der heutigen Bühne und Schauspielkunst konnte der Verfasser einzelne Aufsätze aus Kilians Dramaturgischen Blättern, Witkowskis Deutsches Drama im 19. Jahrhundert und Jacob-

sohns Schrift über „Das Theater der Reichshauptstadt“ zu Rate ziehen.

Absicht dieses Bändchens ist, deutlich zu machen, daß das Theater eines Volkes ein wesentlicher Faktor seiner Kultur ist, und daß ein wahrhaft blühendes Theater politische Größe, soziales Gedeihen und sittliche Kraft der Nation zur Voraussetzung hat. Wie weit wir Deutschen von solchem Ziele noch entfernt sind, konnte nur angedeutet werden. Wenn diese Arbeit dazu beitragen kann, das künstlerische Gewissen unseres Volkes in Bühnendingen zu schärfen, dem Einzelnen klar zu machen, wie sehr er das Theater hat, was er verdient, so ist der Zweck der nachfolgenden Kapitel vollauf erreicht.

Dresden, im Juni 1908.

Dr. **Christian Gaehde.**

Inhalt.

Das antike Theater.

Eine Darstellung des Theaters, wie es ward und ist, muß von den Bühnenspielen des Altertums ausgehen. Wir stehen zwar heute nicht mehr auf dem Standpunkt von Lessings und Goethes großem Zeitgenossen Winckelmann, der in der Kunst der alten Griechen die höchstmögliche Vollendung aller Kunst sah, wir wissen, daß auch die Kunst den Gesetzen der Entwicklung unterworfen ist, und daß sie je nach dem Boden, auf dem sie erwächst, eine andere, ihrer Umgebung angepaßte Gestalt annimmt. Das künstlerische Ideal der Alten kann nicht das unsere sein, weil wir eine ganz andere Stellung zu den großen Fragen des Daseins einnehmen als Inder und Griechen, weil ein Aufpfropfen fremder Anschauungen und Gedanken auf den Baum unserer Erkenntnis des Lebens noch immer vom Übel und der gesunden Entwicklung gefährlich gewesen ist. Aber wir dürfen uns bei aller Freude an der dramatischen Kunst unserer Zeit, bei aller Hoffnung auf ein bisher noch nie dagewesenes goldenes Zeitalter der deutschen Bühne, nicht verhehlen, daß die Völker der Antike, vor allem die Griechen, ein Nationaltheater gehabt haben, nach dem wir noch immer vergeblich streben, und daß dieses Theater nicht nur mit seinem Drama für die moderne Bühne von Wichtigkeit geworden ist.

Nie ist der Wunsch nach einer nationalen Theaterkunst in Deutschland ganz still geworden, nie die Arbeit am Nationaltheater als aussichtslos völlig aufgegeben worden. Aber das Ziel, das die Inder und Griechen einst erreichten, das die Spanier zur Zeit von Calderon, die Engländer mit Shakespeare, die Deutschen und mit ihnen das ganze westliche Mitteleuropa während der Epoche des geistlichen Schauspieles zu einem alle Kreise des Volkes gleichmäßig interessierenden Schauspiel und Theater führte, weil eine Weltanschauung, sei es nun eine religiöse oder staatliche, die ganze Volkheit umspannte, ist seit dem Mittelalter und seiner im wesentlichen kirchlichen Kunst uns ferner und ferner gerückt.

Weder Lessings redliches Bemühen noch die Tätigkeit genialer Theaterdirektoren, wie etwa Goethes, Ifflands, Laubes und Dingelstedts konnte da mehr erreichen als einen Höhepunkt lokaler Theaterkunst, so daß Mannheim, Weimar, Hamburg, Wien, Dresden und Berlin als die ersten deutschen Theaterstädte galten. Zu einem Nationaltheater, wie es Wagner für seine Opern in Bayreuth geschaffen, kam es für das Schauspiel nicht, weil die Theaterfrage eben nicht durch den guten Willen aller dabei Beteiligten allein zu lösen ist, weil sie vor allem eine soziale und ethische Frage ist, die das ganze Volk angeht.

Die alten Inder bildeten trotz ihres fast brutal abgegrenzten Kastenwesens in der Zeit ihrer höchsten Blüte eine Religion aus, die alle Bevölkerungsschichten mit der gleichen Hoffnung auf ein traumhaft tiefes Versinken nach dem Tode in das Nirwana, das Land der furchtlosen Sicherheit und ewigen Glückseligkeit erfüllte. Sie sahen alle, ein jeder in seiner Weise, ein sittliches Ziel, das Streben nach immer größerer Vollkommenheit vor Augen und knüpften daran ihre Erwartungen von der Wiedergeburt des einzelnen. Durch die Liebe schienen ihnen alle Schranken, die Menschensatzung zwischen den einzelnen Kasten aufgerichtet hatte, überwindbar; und traf den Mann, der um seines Gefühls willen hinunterstieg zu einem niedrigeren Weibe alle Verachtung des sozial Deklassierten, so richtete dieser Triumph des Gefühls, diese Kraft und Innigkeit des menschlichen Herzens wiederum den Gedemütigten und mit ihm seine ganze Umwelt auf und wies ihm den Weg zu den Höhen reinster Sittlichkeit. So war durch das alles überwindende Gefühl tatsächlich eine das ganze Volk gleichmäßig treffende Möglichkeit zu tragischer Verkettung der Geschicke gegeben. Und diesen Weg ging die Entwicklung des indischen Schauspiels, das also zu einer nationalen, volkstümlichen Kunst im besten Sinne des Wortes werden konnte. Nicht nur eine Oberschicht der Gesellschaft hatte ihre Freude an den Spielen, von denen einzelne, wie etwa König Cudrakas Vasantasena, noch auf der heutigen Bühne wirken; alle Kreise des Volkes nahmen am Schauspiel den lebhaftesten Anteil.

Wir wissen wenig von den Einrichtungen des indischen Theaters, und die Lebenszeit der größten Dramendichter, Cudrakas und Kalidasas, ist noch immer nicht genau bestimmt. Aber das reiche Bild indischen Lebens, das in „Vasantasena" die verschiedensten Volkskreise vorführt, und in der Liebe des brahmanischen Priesters

Tscharudatta zu der Hetäre Vasantasena seinen Hauptreiz erhält, läßt auf ein reich entwickeltes szenisches Können schließen. Vielleicht ist das indische Drama, das selten mehr als zehn Akte enthält und in 28 verschiedene, von der derb burlesken Posse bis zum ganz unsinnlichen, allegorisch-philosophischen Theaterstück aufsteigende Gattungen eingeteilt wird, in seiner besten Zeit, was Ausgestaltung der Szene und Darstellung betrifft, schon vom griechischen Theater beeinflußt. Sicher ist, daß es wie bei den Griechen und später den westeuropäischen Kulturvölkern aus religiösen Feiern und Aufzügen mit Gesang und Tanz sich entwickelt hat. In seiner Blütezeit entnimmt es seine Stoffe dem heldischen, bürgerlichen und höfischen Leben des Volkes und erreicht mit seinem in Vers und Prosa wechselnden Dialog eine hohe poetische, im wesentlichen lyrische Schönheit.

Wirkungen auf das neuzeitliche Theater lassen sich, abgesehen von rein literarischen Einflüssen aus der indischen Dramatik und Szenenkunst so wenig herleiten wie aus den viel älteren dramatischen Dichtungen der Juden. Auch sie sind hervorgegangen aus gottesdienstlichen Handlungen und deuten in den Wechselgesängen der Psalmen, in Davids Tanz vor der Bundeslade, in der ursprünglich dramatischen Form der Bücher Hiob, Judith, Tobias, Esther, ja selbst des Hohenliedes, auf die schon Luther hingewiesen hat, auf eine hohe künstlerische Vollendung des religiösen Kultus. Ein eigentliches Theater aber haben die Juden überhaupt nicht gehabt. Eduard Devrient, der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, berichtet auch von Schauspielen der Perser und der Chinesen, aber sie kommen noch viel weniger für die Entwicklung unserer theatralischen Kunst in Betracht, als die Kunst der Inder. Welch eigentümlichen Weg das Theater der östlichen Völker gegangen ist, konnte man am besten vor einigen Jahren aus den Gastspielen japanischer Theatertruppen, namentlich der von Sada Yakko in Europa ersehen. Sie erschienen viel eher westlich beeinflußt, als daß sie Wirkungen ausgestrahlt hätten.

So bleibt als eigentlicher Anfang der Bühnenkunst Europas das griechische Theater, über dessen Entwicklung und Einrichtung wir einigermaßen unterrichtet sind. Es war wie das indische Theater in seiner kurzen Blütezeit eine ganz nationale Kunstbetätigung, weil auch die Griechen, d. h. vor allem die Athener, zu jener Einheit des sozialen und sittlichen Lebens, von der oben gesprochen wurde, eine Zeit lang gekommen waren. Ein Götter-

himmel überspannte das ganze weite Gefild ihrer Welt, eine Daseinsfreude an der Schönheit und der Steigerung des Lebens aus dem Alltag heraus beseelte die Masse wie den einzelnen. Da konnte sich jene wundervolle tragische und komische Kunst, deren Meister Äschylus, Sophokles, Euripides und Aristophanes alle Zeiten bewundern werden, ganz organisch entwickeln, da konnte man große Menschen unter der Last ihres Geschickes zusammenbrechend, kleine mit Widerwärtigkeiten komisch sich herumschlagend, aufzeigen, weil ihr Leid, ihre trotzige Kraft, wie ihre Komik und Erbärmlichkeit von jedem der Zuschauer verständnisvoll empfunden wurden.

Aus kleinen Anfängen hat sich auch dieses Theater entwickelt, auch seine eigentliche Weiterbildung ging von religiösen Bräuchen aus. In ihrem tiefsten Kern allerdings ist die theatralische Kunst wohl noch ursprünglicher als die Religion, kommt aus einem Urtrieb der Menschheit nach pantomimischer Darstellung inneren Erlebens und wird schon dagewesen sein bei ersten Regungen der Freude wie des Schmerzes, lange ehe die Menschheit sich die sie schützenden und vernichtenden Gewalten zu göttlichen, anzubetenden Wesen symbolisiert hatte. Vorführungen irgend welcher Art finden dann unter anderem auch bei religiösen Feiern statt, und diese Art mimischer Darstellungen war entwicklungsfähig in dem gleichen Maße wie der religiöse Kultus von der Volksphantasie weiter entwickelt wurde. Daher erklärt es sich, daß alle dramatische Kunst sich in ihrem Entstehen von religiösen Bräuchen herschreibt.

In Griechenland entstand das Drama aus dem Kultus des Dionysos, des Weingottes, der zugleich ein Freund der Musen und Künste war. Bei den Festen dieses Gottes, von denen noch zu reden sein wird, namentlich zur Zeit der Weinlese, vereinigten sich Weinbauern und Winzer zu einer fröhlichen Genossenschaft, die allerhand Kurzweil, bisweilen voll toller Ausgelassenheit trieb und in schwärmenden Umzügen trunkener Festgenossen den stärksten Ausdruck ihrer Dankbarkeit gegen den Gott fand. Man pflegte durch spöttische Lieder und andere Scherze Vorübergehende oder Umstehende zu necken. Später wurden diese Lieder unter Leitung eines Chorführers von eigens zu diesem Zwecke gebildeten Chören gesungen, und der beste Chor erhielt als Preis einen mit Wein gefüllten Schlauch. Es mag auch schon vorgekommen sein, daß die Person, die man verspotten wollte, mimisch dargestellt wurde und ein Zwiegespräch zwischen ihr und dem Chorführer

stattfand, das, anfangs improvisiert, nach und nach eine feste metrische Form annahm und so mit allmählicher Erweiterung des Stoffgebietes, das witzig und humorvoll behandelt wurde, zur eigentlichen Komödie führte. Komodia heißt ja nichts weiter als Festschwarmgesang, und die Anfänge der Komödie, die im Laufe ihrer Entwicklung bald jede Schwäche und politische oder sittliche Verkehrtheit an den angesehensten Männern wie an den dunkelsten Existenzen geißelte und in Aristophanes ihren bis heute nicht wieder erreichten Höhepunkt finden sollte, liegen ohne allen Zweifel in diesen ländlichen, von Gottesdienst allerdings ziemlich weit entfernten Feiern.

Aber Dionysus war den Griechen noch etwas anderes als der Gott des Weines. Er galt ihnen als die zeugende Naturkraft, die im Frühling die schlafende Erde erweckt, freundlich und segenspendend während des Sommers auf der blühenden Flur waltet und zum beginnenden Winter leidend und traurig sich in sich selbst zurückzieht. Man dachte ihn sich, fern von der thronenden Größe der olympischen Götter, lustig und froh unter einer Schar den weinumrankten Thyrsusstab schwingender Mänaden und bocksfüßiger Satyrn. Seiner gedachte man in feierlichen Umzügen unter rauschender Musik von Pauken, Becken und Flöten; ihn pries man in kunstvollen Chorliedern, die während der Frühlingsdionysien seinen Einzug in die Welt, seine Freude und Heiterkeit, während der Winterfeste seine Kämpfe und Leiden kündeten. Schon der Dichter Arion (um 600 v. Chr.) ließ die Sänger dieser Dithyramben, als Satyrn verkleidet, mit Bockshörnern und Bocksfüßen auftreten. Von ihnen, den trágoi, den Böcken schreibt sich der Name der Tragödie her.

Anfangs war natürlich der Stoff, der für diese Umzüge, Tänze und Gesänge zur Verfügung stand, ein sehr begrenzter und mußte sich durchaus auf den Mythus von Dionysus beschränken. Gewöhnlich fanden die Feste, die man später im Athen der perikleischen Zeit, schon mit allen Mitteln einer fortgeschrittenen dramatischen und theatralischen Kunst feierte, viermal jährlich, im Dezember, Februar, März und April, vor dem Tempel des Gottes statt. Einer aus dem Chor, „der, der den Dithyrambus anhob," war als Dionysus verkleidet und trat aus dem Tempel in die Vorhalle zu dem um einen Opferaltar versammelten Chor, den in weitem Ringe das zuschauende, mitfeiernde Volk umgab, und veranlaßte durch ein paar Worte die feierlich Tanzenden zum Liede. Später

traten an die Stelle des Dionysus, dem aber dauernd die Feste gewidmet blieben, Helden und Könige, deren Schicksale nunmehr zum Inhalt der dithyrambischen Lieder wurden, und die Handlung verlor etwas von ihrem gottesdienstlichen Charakter. Thespis, ein jüngerer Zeitgenosse des Solon (um 530 v. Chr.), scheint der erste gewesen zu sein, der den Chorgesängen eine Erzählung und mimische Darstellung der Geschicke des Dionysos einfügte und so zum ersten Schauspieler ward. Wahrscheinlich verdankt diese Erfindung des Schauspielers ihr Entstehen einem Bedürfnisse. Der im Tanzschritt um den Altar wandelnde, singende Chor bedurfte der Pausen. Um diese auszufüllen, trat der Schauspieler auf und sprach seine Verse. Jedenfalls haben wir hier schon die Anfänge eines Dialoges, das beginnende Übergewicht, das bald die dramatische Form über die lyrische der Dithyramben erhalten sollte. Mit der Einführung neuer Stoffgebiete in diese Feiern war der Dichtkunst der weiteste Spielraum gegeben; die großen Tragödiendichter der Blütezeit, die zum Teil wohl auch noch die Hauptrollen ihrer Werke selbst darstellten, durften den alten Dionysusmythus ganz vergessen. Im fünften vorchristlichen Jahrhundert hat das griechische Theater die Höhe erreicht, die seiner Entwicklung möglich war. Seine Blüte beginnt mit Äschylus (525—456), dessen Drama an die Heldensage, an Homer anknüpfte und so panhellenisch wurde, seine Glanzzeit erlebte Sophokles (496—406). Mit Euripides (480—406) setzt das Zeitalter des Verfalles, nicht nur der dramatischen oder szenischen Kunst, sondern der ethischen Kultur Griechenlands überhaupt ein.

Athen war die eigentliche Theaterstadt der Griechen. An die Überlieferungen athenischer Bühnenkunst wird sich im wesentlichen unsere Darstellung halten. Nur an den Festen des Dionysos durften hier alljährlich dramatische Aufführungen stattfinden. Diese hielten sich bei den kleinen oder ländlichen Dionysien im Dezember in bescheidenen Grenzen, waren vorzugsweise Lustbarkeiten bäurischer Art mit Darbietungen wandernder, geringer Schauspielertruppen. Die Lenäen im Februar brachten Tragödien und besonders Komödien; am wichtigsten waren die großen oder städtischen Dionysien im April. Sie wurden sechs Tage lang gefeiert und zogen durch ihren Glanz eine Menge Fremder in die Stadt. Am zweiten Tage führte man in feierlicher Prozession unter rauschenden Dithyramben ein altes Holzbild des Dionysus durch die Stadt; während der letzten drei Tage fanden unter un-

geheurem Aufwand die Aufführungen neuer Tragödien und Komödien statt. An jedem dieser Tage spielte man drei inhaltlich zusammengehörige Stücke desselben Dichters, eine Trilogie. Ihr schloß sich ein von demselben Verfasser gedichtetes Satyrspiel, die komische Behandlung eines mythischen oder historischen Stoffes an, das in der besten Zeit des griechischen Dramas zu derselben Stoffwelt wie die Trilogie gehörte und mit ihr die Tetralogie bildete. Aber schon Sophokles gab den inneren Zusammenhang der vier gleichzeitig zur Aufführung kommenden Stücke auf und entnahm seine Stoffe aus verschiedenen Mythen. Auch Euripides tat es, so daß als einziges Beispiel einer Trilogie nur die Orestie des Äschylus erhalten ist. Auch Komödien, die im Gegensatz zu den Satyrspielen ihre Fabel der Gegenwart entlehnten, wurden an den Dionysien, wahrscheinlich hinter den Tetralogien aufgeführt. Nach dem dreitägigen Wettkampf sprachen die vorher ausgelosten Preisrichter ihr Urteil; der mit dem Preis, einem Efeukranz, von der ganzen Volkheit gekrönte Dichter gab ein mit einem Opfer verbundenes Gastmahl, bei dem er den Chor und die Schauspieler bewirtete. Eine große Volksversammlung im Theater schloß nach Beendigung der Festspiele die ganze Feier ab. Da wurden sämtliche bei den Aufführungen beteiligte Personen inbezug auf ihre Leistungen einer Kritik unterzogen und ausgezeichnet, etwaige Verstöße gegen die Festordnung gerügt, Schuldige wohl auch zur Verantwortung gezogen.

Man sieht, diese Wettspiele waren eine das ganze Volk angehende, sehr ernst genommene Angelegenheit. Ehe es aber zu so allgemeiner Teilnahme kommen konnte, war eine Entwicklung jener obenerwähnten dramatischen Chöre zum Drama, war vor allem eine Umwandlung der Tempelvorhalle und des davor befindlichen Platzes zum Theater notwendig, die sich in ihren Einzelheiten über Jahrhunderte erstreckt hat.

Zunächst mögen ja die Vorrichtungen für eine solche Aufführung sehr einfach gewesen sein. An einer Dreiheit, der Tempelvorhalle, dem Tanzplatz des Chores und dem Zuschauerraum hielt man immer fest. Als man die ursprüngliche Beziehung der Feier zum Dionysusmythus vergessen und die Vorführung von seinem Tempel nach einem beliebigen anderen Orte verlegt hatte, wird neben dem Altar, den der Chor umtanzen mußte, ein einfaches Holzgerüst, vielleicht der neben diesem Altar stehende, zum Schlachten des Opfertieres bestimmte Tisch als Platz für den einzigen Schau-

spieler gedient haben. Äschylus führte neben diesem Gerüst ein Spielzelt, die Skene, für den auf- und abtretenden Schauspieler ein. An die gewöhnlich mit drei Türen versehene Vorderwand dieses Zeltes konnte man nun mit Leichtigkeit das Gerüst des Schauspielers stellen, so daß das Zelt zum Hintergrunde der ganzen Handlung diente, vor ihm, auf dem Gerüst, der Schauspieler spielte und zu ebener Erde davor der Chor um den Altar tanzte. Das Publikum stand im Kreise rings um den Chor bis an den Spielplatz des Schauspielers, das Proskenion. Damit es besser sehen konnte, ihm vor allem wegen der wachsenden Dauer der Aufführungen die Gelegenheit zum Sitzen gegegeben werden konnte, baute man um den kreisrunden Tanzplatz des Chores, die Orchestra, hölzerne Gerüste mit terrassenförmig aufsteigenden Sitzreihen. So war die Grundform des griechischen Theaters, ganz organisch aus den Bedürfnissen erwachsen, ein für allemal gegeben.

Dieses Theater war also anfangs ein ganz bescheidener Holz- und Zeltbau, dessen Zuschauerraum immer unter freiem Himmel lag. Nach den Festen wurde er regelmäßig wieder abgebrochen, bis man endlich aus Sicherheitsgründen zu einer massiven Bauart überging. Zwischen den Jahren 500 und 497 stürzten nämlich bei einem szenischen Wettstreit, an dem auch Äschylus beteiligt war, die hölzernen Gerüste des Publikums ein. Man lehnte infolgedessen den Zuschauerraum, der damals wiederum Holzbänke erhielt, an den Abhang des Akropolisfelsens an und gab ihm so ein absolut sicheres Fundament. Weil aber in der Folgezeit das Theater nicht nur dramatischen Zwecken diente, weil in der Orchestra auch die bei allen möglichen Festlichkeiten nötigen lyrischen Chöre auftraten, instrumental-musikalische Darbietungen daselbst stattfanden und die Volksversammlungen zum großen Teile dorthin verlegt wurden, entschied man sich im vierten Jahrhundert zu einem festen Steinhaus. So wurde in Athen das erste ständige, steinerne Theater erbaut, dessen Reste ja heute noch erhalten sind und durch die Ausgrabungen und Ausdeutungen von Strack, W. Dörpfeld und Puchstein viel zu unserer Kenntnis vom Wesen der attischen Bühne beigetragen haben (Abb. 1). Andere noch teilweise erhaltene griechische Theater haben sich gefunden in Epidaurus, Eretria, Megalopolis, Sparta, Pergamon, Aspendus, Segesta und Milet.

Im Laufe der Zeit stellten sich gewisse allgemeine Bauregeln für ein solches Theater fest. Nach Vitruv, einem römischen

Architekten und Zeitgenossen des Augustus, verfuhren die Griechen beim Bau eines Theaters folgendermaßen: „Man beschrieb auf

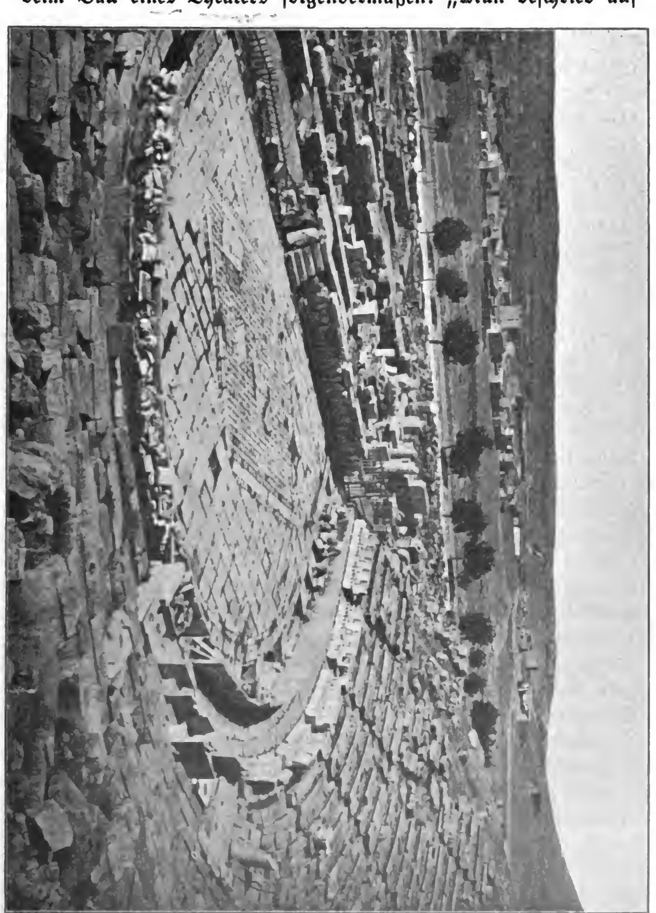


Abb. 1. Das Dionysustheater in Athen. Orchestra und unterer Teil des Zuschauerraums. Nach Photographie.

dem Platze, wo es gebaut werden sollte, einen Kreis von der Größe, den unten der Umfang des Theatron oder der Raum für die

untersten Sitzstufen einnehmen sollte. In diesen Kreis wurde ein Viereck so gezeichnet, daß alle seine Ecken die Kreislinie berührten. Diejenige Seite des Vierecks, die dem Orte, wo die Bühne stehen sollte, am nächsten lag, bezeichnete da, wo sie den Kreis durchschnitt, das Ende oder, von den Plätzen der Zuschauer aus bestimmt, den Anfang der Bühne. Parallel mit dieser Linie wurde an der Peripherie des Kreises eine andere Linie gezogen, auf der die hintere Bühnenwand oder die Front der Szene errichtet wurde und zu stehen kam. So erhielt die Bühne eine geringe Tiefe, da sie nur ein schmales Segment vom Kreis abschnitt. Der übrige Raum des Kreises gab die Orchestra, um diese herum lag das Theatron im engeren Sinne, die Schausitze, die aus konzentrischen, übereinander um die Orchestra laufenden Sitzstufen bestanden. Von dieser Grundregel waren natürlich die mannigfaltigsten Abweichungen möglich, und noch heute sind eine ganze Reihe von Fragen, die sich auf anders geartete Bauweisen beziehen, von den Forschern nicht gelöst (Abb. 2).

Die Skene, das eigentliche Bühnengebäude, jenes Schauspielerzelt des Äschylus, war jedenfalls ein sehr schmaler, langgestreckter, frühzeitig überdachter Bau, dem später ein, ja auch zwei säulengeschmückte Stockwerke aufgesetzt wurden. Er diente als Hintergrund für die Schauspieler und hatte drei in das Innere führende Türen. Die mittlere, größte Tür hieß die „königliche", die beiden anderen nach Vitruv „Gasttüren". Aus der mittleren kamen die Herrscher und Helden, die beiden anderen führten zu Frauengemächern, Gastwohnungen und anderen Nebengebäuden. Gewöhnlich stellte in der Tragödie das Skenengebäude einen Palast oder Tempel dar, in der Komödie diente es als Bürgerhaus. Oft muß es, nach den erhaltenen Dichtungen zu schließen, anders dekoriert gewesen sein. Vielleicht hat man dann eine bemalte Zeltwand vor das Haus gestellt und so den ersten auszuwechselnden Bühnenhintergrund geschaffen. Rechts und links vom Skenengebäude sprangen zwei flügelartige Bauten, die Paraskenien vor, die ebenfalls je eine Tür nach der zwischen ihnen und dem Bühnenhaus gelegenen Bühne hatten. Dieser eigentliche Schauplatz hieß das Proskenion, war gedielt und ruhte auf einer mit Säulen und Statuen geschmückten, vom Zuschauerraum aus natürlich sichtbaren Mauer, an der in späterer Zeit von der Orchestra her, eine Treppe oder Rampe zur Bühne führend, aufstieg. Nach Dörpfeld und Reischs Ansicht spielten die Schauspieler auf gleicher

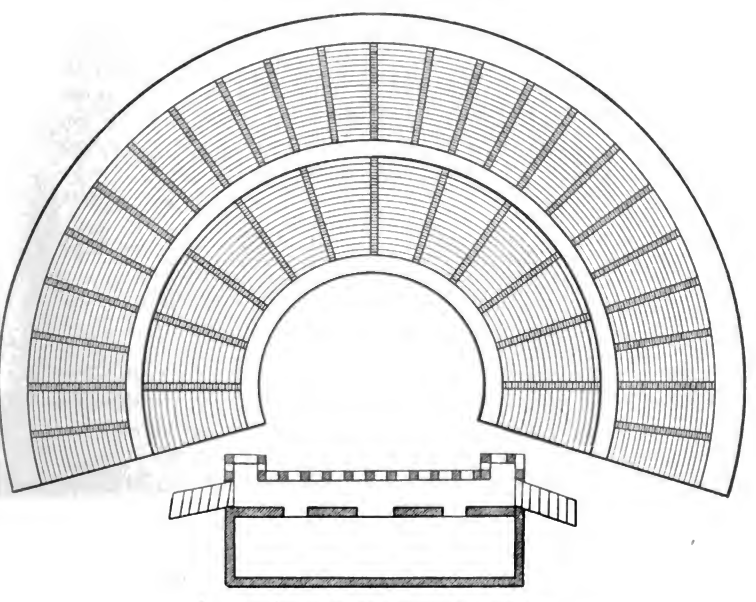


Abb. 2. Grundriß des griechischen Theaters.

Höhe mit dem in der Orchestra befindlichen Chor vor dem Skenengebäude, das dann als säulengeschmückte Hintergrundswand zu denken wäre (Abb 3). Erst sehr spät sei eine erhöhte Sprechbühne eingerichtet worden. Die wohl überdachte Bühne war sehr breit, aber wenig tief. Zu Dekorationszwecken befanden sich rechts und links vor den Paraskenien auf Zapfen sich drehende, dreiseitige Prismen, die Periakten, die in bescheidenem Maße unsere Kulissen vertraten. Sie waren mit zum Hintergrunde passenden Malereien versehen und zeigten auf der rechten Seite der Bühne auf die Heimat, links auf die Fremde bezügliche Abbildungen. Auch beim Erscheinen von Meeresgöttern, die man sich stets liegend dachte, wurden sie verwendet, indem man eine in der Periakte angebrachte Höhlung mit dem den Gott darstellenden Schauspieler im erforderlichen Moment nach der offenen Bühne zu drehte. Zu den Dekorationsmitteln, die in der Frühzeit der Tragödie wegen ihres mythischen Gehaltes

stärker erforderlich waren als später, gehörte auch das Ekkyklema, eine auf Rädern ruhende kleine Bühne, die bei Innen- oder Nachtszenen aus einer der Hintertüren herausgerollt wurde und wieder verschwand, wenn das Spiel im Innern eines Hauses beendet war. Neben ihr findet sich die im oberen Stockwerke angebrachte Exostra, deren Anwendung nicht aufgeklärt ist. Götter und Göttinnen erschienen vielleicht auf dem Dache; jedenfalls wird von einer Art Götterbühne, dem Theologeion, des öfteren geredet.

Als Versatzstücke, die auf dem Bühnenplatz selbst illusionsfördernd zu wirken hatten, dienten neben mehrfach erwähnten Altären auch Grabmäler, Götterbilder und Felsen, außerdem in der späteren Zeit noch Mauern, Wart- und Leuchttürme. Zur Bühnenmaschinerie rechnete man Blitz- und Donnermaschinen. „Ein mäßig langes, schmales Brett, welches unten mit einem Stück Blei versehen war, wurde auf der unteren Hälfte vergoldet, auf der oberen, dunkeln, mit dem Bilde eines Blitzstrahles versehen und in einem hohen, aufrechtstehenden Kasten in der Weise angebracht, daß es leicht auf und ab bewegt werden konnte. Im gegebenen Falle ließ man das Blitzbrett hinter dem Deckel hervor abwärts in eine Versenkung gleiten.“ Den Donner ahmte man nach, indem man große Steine in ein ehernes Becken oder Bleikugeln über ein trockenes Tierfell rollen ließ. Über die Falltüren und Versenkungen haben wir nur ungenügende Andeutungen; ein kaum besseres Bild vermögen wir uns von der Flug- und Hebemaschine, die namentlich Euripides bei seinen Göttererscheinungen häufig anwendet, zu machen. Sie konnte etwa zwei Personen tragen und bestand aus einem Hebelwerk, das über der linken Bühnenseite angebracht war.

Ob die Griechen schon einen, die Bühne gegen den Zuschauerraum hin abschließenden Vorhang gehabt haben, ist nicht gewiß. In letzter Zeit neigt man wieder stärker zu der Annahme, dieser in einer Versenkung vor der Bühne ruhende Vorhang sei vor Verwandlungen in die Höhe gezogen und bei Wiederbeginn des Spieles herabgelassen worden. Akte in unserem Sinne und den dadurch bedingten Gebrauch des Vorhanges kannten die Alten ja nicht.

Der älteste Bestandteil des griechischen Theaters war die Orchestra, der Raum zwischen Bühne und Zuschauern, ein Sandplatz, der in den späteren Jahrhunderten kunstvoll mit Steinplatten belegt wurde. Hier führten ursprünglich die dithyrambischen

Chöre ihre Tänze und Reigen um den Altar, die Thymele auf, hier fanden später, in der Zeit Alexanders des Großen, neben

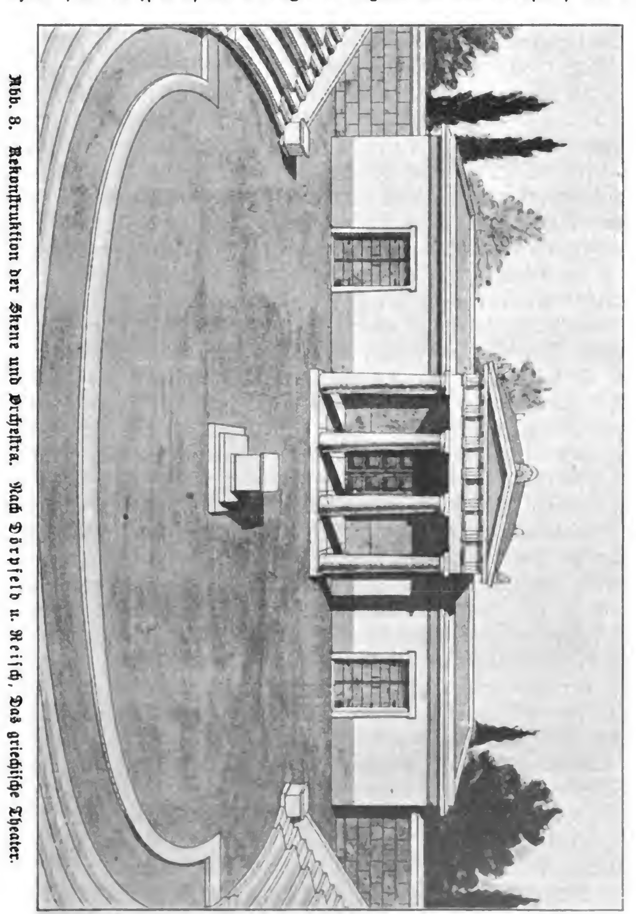


Abb. 8. Rekonstruktion der Skene und Orchestra. Nach Dörpfeld u. Reisch, Das griechische Theater.

Hahnenkämpfen auch die Vorführungen von allerhand Gauklern, Schlangenmenschen, Schwertverschlingern usw. statt, hier war

in römischer Zeit der Schauplatz der Gladiatorenkämpfe und der Naumachien, jener seit Julius Cäsar üblichen Schiffskämpfe in der Arena, die sich als Wasserspiele im Zirkus ja bis in unsere Zeit herübergerettet haben.

In der Blütezeit des griechischen Dramas aber war die Orchestra der Aufenthaltsort der dramatischen Chöre, die von den rechts und links das Bühnenhaus vom Zuschauerraum trennenden Haupteingängen, den Paradoi, in den Orchestraraum hineingelangten. Ein alter Streit, ob nur die dramatischen Chöre in der Orchestra gesungen und getanzt hätten, oder ob auch die Schauspieler von der Bühne heruntergestiegen seien zum Standort des Chores, ist noch immer nicht entschieden. Aristoteles scheidet streng die „Leute von der Bühne" von den Choristen, und der Lexikograph Pollux, der dem Kaiser Commodus (180—192) ein griechisches Wörterbuch widmete, spricht in einem erhaltenen Auszug über das griechische Bühnenwesen davon, daß die Bühne den Schauspielern, die Orchestra dem Chore gehöre. Wahrscheinlich gelangte der Chor in Ausnahmefällen, wie in den Eumeniden des Äschylus, auch auf die Bühne, ganz selten trat er während der Handlung aus der Orchestra ab, um zu einem späteren Zeitpunkte wieder zu erscheinen.

Vielleicht wurde für die dramatischen Spiele die Orchestra jedesmal von neuem hergerichtet, indem man den nicht mehr ganz zur Sache gehörigen Altar des Dionysos entfernte. Genaues wissen wir nicht, aber jedenfalls befand sich der Chor zu ebener Erde in der etwa 10—12 Fuß tiefer als die Bühne gelegenen Orchestra, und nicht auf einem eigens für ihn gebauten Gerüst, das die halbe Orchestra bedeckte und wenig niedriger als die Bühne lag, wie man früher annahm. In der Orchestra hatte man Versenkungen und gewisse, für die Aufstellung des Chores und seine Tänze, wichtige Angaben.

Um diesen Tanzplatz herum, bis an die Paradoi, die Ausgänge reichend, dehnte sich nun die terrassenförmige Anlage der Zuschauersitze, des eigentlichen Theatron (von theáomai, ich schaue), in konzentrischen Reihen. In kleinen Theatern hatte man nur ein Stockwerk, in größeren mehrere, die von einander durch ungefähr vier Meter breite Gänge, die Diazómata, getrennt waren. Das durch die Parodoi eintretende Publikum stieg von der Orchestra aus auf strahlenförmig aufsteigenden Treppen hinauf zu seinen innerhalb der einzelnen keilförmigen Abschnitte, der Kerkides,

gelegenen Plätzen. Vielleicht hatte jede Zuschauerklasse ihre bestimmte Region, wohl kaum ein jeder seinen bestimmten Sitz. Wahrscheinlich waren die höchsten Plätze den Sklaven und Hetären vorbehalten, während Frauen und Knaben sich auf die mehr nach unten gelegenen Reihen verteilten. Im Athener Theater konnten etwa 17 000 Menschen sitzen, in Megalopolis angeblich 40 000, in Ephesus gar 56 000. Die untersten Reihen waren Ehrensitze für Priester, hohe Beamte, Gesandte fremder Staaten, Feldherren und für die Söhne von im Kriege gefallenen Bürgern am Tage, an dem sie wehrhaft gemacht wurden. In der Mitte der untersten Reihe stand der mit einem Baldachin versehene, mit Bildwerk reichgeschmückte Marmorsessel des den Vorsitz führenden Dionysuspriesters. Neben ihm befanden sich auf beiden Seiten die übrigen Ehrensessel. Alle anderen Zuschauer saßen auf Sitzstufen von ungefähr 33 cm Höhe und 78 cm Breite, die man durch mitgebrachte Kissen sich bequem machte. Die Vorderseite einer solchen Stufe war mit einer Hohlkehle versehen, damit die Sitzenden die Füße zurückziehen konnten, der hintere Teil etwas vertieft für die Füße des Hintermannes. In Athen gab es 78 Sitzreihen, zu denen man auf 14 Treppen gelangen konnte. Die Eckplätze an beiden Enden der Sitzreihen waren von Mauern begrenzt, die von oben nach unten laufend als Geländer dienten. Die oberste Sitzreihe umschloß meist eine Mauer; auch Säulenhallen haben sich ähnlich wie hinter dem Bühnengebäude gefunden, in denen das Publikum bei schlechtem Wetter wohl Schutz suchte. Denn das griechische Theater lag unter freiem Himmel; nur der Platz des Dionysuspriesters war vor Sonne und Regen geschützt, die übrigen Zuschauer mußten sich mit breitrandigen Hüten und Mänteln behelfen.

Die Vorstellungen begannen sehr früh am Tage. Daher begab man sich mit Sonnenaufgang ins Theater. Dort aß und trank man von den mitgebrachten Vorräten, besonders bei Szenen, in denen schlecht gespielt wurde, und verließ das Gebäude erst am Ende der Vorstellungen, weil sonst ein zweites Mal der Eintrittspreis zu erlegen war. Dichter, denen am Wohlwollen des Publikums gelegen war, ließen Nüsse und Feigen unter die Menge werfen, auch Wein wurde geschenkt, aber nicht immer bezeugte sich die festlich bekränzte Zuschauerschar dafür dankbar. Beifall und Mißfallen drückte man sehr energisch durch Händeklatschen, Schreien und Pfeifen aus, auch Pochen und Dakaporufen waren nichts

seltenes. Oft fehlte es an der nötigen Ruhe, auch Mangel an Anstand und guter Sitte wird bezeugt. Wurde die Störung zu groß, so schritten die zur Aufrechterhaltung der Ordnung bestellten Stabträger rücksichtslos ein.

Der Eintrittspreis zu allen Vorstellungen betrug zwei Obolen, etwa 25 Pfennige für einen Platz, die der Theaterpächter erhielt. Dieser pachtete den Bau vom Staate und hatte für seine Instandhaltung zu sorgen. Wir wissen, daß die Pachtsumme des Theaters in Piräus 2640 Mk. jährlich betrug. Mit der steigenden Demokratisierung des athenischen Volkes wuchs auch das Bedürfnis, diese staatlichen Theaterdarbietungen allen, auch den Ärmsten, zugänglich zu machen. Infolgedessen verschaffte schon Perikles (444—429 unumschränkter Leiter des athenischen Staates) den weniger bemittelten Bürgern freien Eintritt, indem er das Theorikon, die Eintrittsgebühr, aus der Staatskasse erhob. Bald verschmähten auch die Bemittelten diese anfangs nur bei den dionysischen Spielen gewährte Spende nicht, und auf Antrag des Kleophon, der von 422—404 die Volkspartei leitete, wurde das Eintrittsgeld jedem Bürger aus der Staatskasse gezahlt. Der Besucher gab eine Eintrittsmarke, eine kleine mit Masken oder auch Nummern versehene Bleimünze an der Kasse ab, und der Pächter erhielt aus den für die Kriegskassen bestimmten Verwaltungsüberschüssen gegen Ablieferung dieser Marken die ihm zustehenden Eintrittsgebühren. Wenn auch ein Teil der so von staatswegen aufgewendeten Gelder durch die Theaterpacht in die Staatskassen zurückfloß, so erreichte der Verbrauch öffentlicher Mittel durch das Theorikon, das bei mehrtägigen Festen bis zu einer Drachme, etwa 79 Pf., für den Kopf stieg, doch eine solche Höhe, daß Demosthenes und andere Patrioten gegen diese Verschwendung mit Erfolg eiferten.

Das Theorikon war nicht die einzige Leistung des Staates zu den dramatischen Spielen. Vielmehr bezahlte der Staat auch die Honorare und Preise für die Dichter und Schauspieler und hatte noch in anderer Weise für das Zustandekommen der Vorstellungen Sorge zu tragen. Diejenigen Dichter nämlich, die sich an den Wettspielen beteiligen wollten, reichten, wohl zu Anfang des Jahres, ihre Tragödien bei demjenigen der neun obersten Staatsbeamten ein, dem die Verwaltung der Spiele oblag. Dieser Archon wies nach Prüfung der Stücke jedem der Dichter seinen Choregen zu. Denn die Stellung des Chores war eine Leistung

der öffentlichen Freigebigkeit, eine Liturgie, der sich die reichsten Bürger des Staates auf Anordnug der Archonten zu unterziehen hatten.

Der Chorege hatte für die Zusammenstellung, Einstudierung und Besoldung des Chores Sorge zu tragen. Die einzelnen Mitglieder des Chores, die Choreuten, die vorher einer Prüfung unterzogen wurden und Einheimische sein mußten, wurden von ihm während der ganzen Vorbereitungszeit beköstigt; er war verpflichtet, ihnen den Chorlehrer, ein Amt, das in der ältesten Zeit die Dichter selbst versahen, sowie den ihre Gesänge einleitenden und begleitenden Flötenspieler zu stellen, hatte sie zu kostümieren, eventuell die Statisten, die Darsteller stummer Rollen, die Ersatzschauspieler zu beschaffen und notwendige Requisiten, ein Opfertier oder ähnliches zu besorgen. Die Kosten für eine solche tragische Choregie beliefen sich gegen Ende des fünften Jahrhunderts auf etwa 2500—3000 Drachmen (2000—2400 Mk.); ein komischer Chor kostete ungefähr 1600 Drachmen (1280 Mk.). Als einzigen Lohn für alle seine Bemühungen erhielt der Chorege, vorausgesetzt, daß sein Chor über die andern gesiegt hatte, einen Efeukranz. Natürlich führte die Sucht, sich gegenseitig zu überbieten, in bezug auf die Ausstattung der Chöre zu Ausschreitungen, die wohl die Spiele außerordentlich prächtig gestalteten, aber die Mittel der Choregen übermäßig angriffen.

Ursprünglich tanzte und sang der tragische Chor ja allein. Noch nach der Einführung des Schauspielers durch Thespis war die Chorpartie eines Dramas länger als die Rolle des Schauspielers. Äschylus, der der attischen Bühne den zweiten Schauspieler gab, verlegte das Schwergewicht des Interesses auf den Dialog. Von da ab sehen wir ganz allmählich den Chor mehr und mehr zurücktreten. Schon in einigen Dramen des Euripides stehen seine Gesänge nicht mehr in wirklichem Zusammenhange mit der Fabel des Stückes, und in der Komödie verkümmert er endlich ganz, zumal die wachsende Verarmung des Volkes zu Einschränkungen in den Ausgaben führen mußte. Bei Aristophanes († 388) ist das Chorlied schon ohne jede Beziehung zum Stücke und wendet sich als Parabase an das Publikum, um diesem von des Dichters Schicksalen, seinen Nebenbuhlern, seiner künstlerischen Stellung zu erzählen. Bei Menander, der 70 Jahre später lebte und dessen reife Komik durch Funde der letzten Jahre uns erst recht bekannt geworden ist, gibt es keinen Chor mehr.



Abb. 4. Flötenbläser.
Nach Sophokles Tragödien, von Conradt, Hilfsheft.

Im dritten und zweiten Jahrhundert endlich nimmt er ebenfalls nicht mehr am Spiele teil, sondern sinkt zu einer Art Zwischenaktsmusik oder Tanzbelustigung mit wilden Sprüngen voll grotesker Komik herab. Die herumziehenden Schauspielergesellschaften jener Zeit, die Techniten, konnten ja aus materiellen Gründen schon einen technisch gut geschulten, wohlgepflegten Chor nicht mit sich führen.

Aber in der besten Zeit der griechischen Bühne war er für Tragödie und Komödie unentbehrlich. Anfangs bestand der tragische Chor aus 12, seit Sophokles aus 15, der komische aus 24 Personen, „welche in der Rolle von erfahrenen, verständigen, leidenschaftslosen Männern oder Greisen, Frauen, ja auch Jungfrauen auftreten, mit den Personen der Handlung in irgendeiner Beziehung und Verbindung stehen und fern von leidenschaftlicher Teilnahme, ruhig und überlegt, bald ratend, bald tröstend, auch aufmunternd und warnend, die Handlung auf der Bühne begleiten, ohne tätigen Anteil an derselben zu nehmen. Da, wo die Handlung einen gewissen Ruhepunkt erreicht hat, in den Zwischenakten, singt oder rezitiert der Chor größere lyrische Stücke, die mit der Handlung in einer Verbindung stehen, und wodurch er auf diese einzuwirken sucht“. Im Viereck geordnet, in drei Gliedern zu je vier Mann, oder in vier Gliedern zu je sechs Mann betrat er durch die von den Zuschauern rechts gelegene Parodos die Orchestra und wandte dem Publikum zuerst die besonders schön gewachsenen und tüchtigsten Choreuten des ersten Gliedes, unter ihnen den Koryphaios, den Chorführer zu. Bei Halbchören erschien er in zwei getrennten Abteilungen nacheinander; auch das einzelne Auftreten der Choreuten, wie im Ödipus auf Kolonos, oder in Gruppen, wie in den Vögeln, war möglich. In den ältesten Dramen des Äschylus eröffnete ein solcher Einzug des Chores die Vorstellung, später erschien er, entweder singend oder in feierlichem Schweigen, erst während der ersten Bühnenszene, des Prologes. Wahrscheinlich behielt der Chor seine geschlossene Stellung nur während des Gesanges bei und

ordnete sich dann so an, daß das auf den untersten Reihen des Theaters sitzende Publikum trotz seiner Anwesenheit in der Orchestra die Vorgänge auf der Bühne genau übersehen konnte. Solange die Schauspieler agierten, standen die Choreuten der Bühne zugewandt, war diese leer, so mögen sie während ihrer Lieder wohl dem Publikum wieder zugekehrt gewesen sein. In der Regel blieb der Chor während der ganzen Vorstellung in der Orchestra; zum Schlusse zog er unter Vorantritt des Flötenbläsers, der mit ihm hereingekommen war, feierlich wieder hinaus (Abb. 4).

Immer war der dramatische Chorgesang mit Tanz verbunden, der das, was gesungen wurde, in Bewegungen ausdrücken sollte. Wir können uns keinerlei Vorstellung von der Art dieser Tänze machen, wissen auch nicht, ob bei allen Chorliedern getanzt wurde, ob ein Teil des Chores sang und der andere tanzte, oder ob nur der Chorführer sang und die übrigen den Inhalt seiner Verse durch edle, maßvolle Bewegungen verdolmetschten. Das Kostüm der Choreuten war in den verschiedenen Zeitaltern der griechischen Bühne verschieden. Wie schon erwähnt, traten sie zur Zeit des Arion als Böcke verkleidet auf, später, als sie meist Greise, Frauen oder Kinder, selten überirdische Wesen, wie Eumeniden oder Okeaniden darstellten, unterschied sich ihre Tracht kaum von der des gewöhnlichen Lebens. Den Mantel legten sie während des Tanzes wohl ab; das lange, ärmellose Untergewand, der Chiton, gab ihren Bewegungen durch seine Schmiegsamkeit, edle Anmut und Würde. In der Komödie traten sie unter den mannigfachsten und sonderbarsten Verkleidungen, als Wolken, Vögel, Wespen, Sirenen und Sphinxe auf.

Auch die Schauspieler, wenigstens die Hauptschauspieler, die in ihrem Sold stehende Gehilfen hatten, wurden den Dichtern von seiten des Archonten zugewiesen. In der frühesten Zeit war der Dichter sein eigener erster Schauspieler gewesen. Den zweiten hatte Äschylus, den dritten Sophokles der griechischen Bühne gegeben. Schon dieser Dichter betrat wegen seiner schwachen Stimme nur zweimal die Bühne und beschränkte sich von da ab auf die Einstudierung und Inszenierung der Dramen. Es war ja die Pflicht des Verfassers einer Tragödie auch die Melodien des Chores und dessen Tanzfiguren zu erfinden und alle Beteiligten genügend anzulernen. In späteren Jahrhunderten übernahmen diese Arbeit die Chorlehrer und Hauptschauspieler. Auf

drei Schauspieler, zu denen sich höchstens aushilfsweise ein vierter gesellte, blieb die griechische Bühne beschränkt. Infolgedessen mußte ein und derselbe Darsteller mehrere Rollen, auch Frauenrollen in einem Stücke spielen, sobald dieses mehr als drei Personen zur Aufführung bedurfte. Da also immer nur höchstens



Abb. 5. Schauspielermasken.
Nach Schnobel, Die altklassischen Realien im Realgymnasium.

drei Personen auf der Bühne agieren konnten, waren die Dichter zu jener edlen Einfachheit in der Linienführung ihrer Handlung, die wir noch heute bewundern, geradezu gezwungen. Außerdem war es möglich, auch kleine Rollen auf diese Weise mit ausgezeichneten Künstlern zu besetzen. Man könnte versucht sein zu glauben, der griechische Schauspieler, der in einem Drama bald als Held oder Gott, bald als Jungfrau, als Matrone oder als Knabe auftreten und glaubhaft spielen mußte, hätte ein phänomenales Verwandlungsvermögen, ähnlich den besten Charakterdarstellern unserer Zeit, besitzen müssen. Doch dem ist nicht so. Das griechische Publikum war viel illusionsfähiger als das unsere, mußte es sein, wenn es in dem ungeheuren Raum seines Theaters wirklichen Anteil am Spiele nehmen wollte, weil ja die entfernter Sitzenden, trotz der Schalltrichter in den Mundöffnungen der Schauspielermasken, kaum die Worte der Darsteller vernehmen konnten, vielmehr den Verlauf der ihnen wohl immer bekannten

Bühnenhandlung vorwiegend an den Bewegungen der Künstler, den Gesängen des Chores, einzelnen besonders lauten Ausrufen bei erregten Szenen verfolgen mußten. Die Kunst der Schauspieler wird viel mehr in der Pflege einer durch die Tradition geheiligten typischen Darstellung der dichterischen Gestalten als in einer individuellen Durchbildung des einzelnen Charakters bestanden haben. An dieser individuellen Spielweise hinderte den Künstler ja schon eines: die Unmöglichkeit jeglichen Mienenspieles hinter seiner Maske (Abb. 5, 6, 7, 8).



Abb. 6. Tragische Maske.

Sie war eines der wichtigsten Bestandteile seines Kostümes und stammte noch aus dem religiösen Dionysuskult. Nur mit Hilfe der Masken war es möglich, daß ein Schauspieler mehrere Rollen in einem Drama geben konnte. Sie bestanden aus bemalter Leinwand oder auch aus Holz und wurden helmartig über den Kopf und vor das Gesicht gezogen. Streng schieden sich die tragischen Masken von den komischen, wie ja auch der tragische Darsteller nie in der Komödie, der komische nie in der Tragödie auftrat. Die tragischen Masken waren ernst und schön gehalten, bisweilen voll leidenschaftlichen Ausdrucks. Der Theatermaler vermochte ihnen durch Andeutung der Haartracht, der Haar- und Bartfarbe, der Gesichtsbildung, gewisse unterscheidende Merkmale zu geben, so daß man aus dem Typus der Maske schon auf die Art der Rolle schließen konnte. So gab es Masken für alte und junge Männer, für Jünglinge, Diener und Frauen in den verschiedensten Schattierungen und Abstufungen. Besonders



Abb. 7. Komische Maske. Nach Ficoroni, larvae scenicae.

charakteristisch mußten sie natürlich für übermenschliche Wesen, den Perseus mit seiner Hadeskappe oder den Minotaurus mit dem Stierkopf, sein. In der Komödie war man nicht so sehr an bestimmte Typen gebunden. Hier konnte man bekannte Persönlichkeiten, wie Sokrates und Euripides für des Aristophanes Komödien porträtieren, konnte sich dem Leben des Alltags, das ja den Stoff für die Komödien abgab, viel mehr nähern. Merkwürdigerweise aber gab man diesen Realismus in der späteren Zeit auf und führte Komödienmasken ein, die in ihrer grotesken Häßlichkeit mit dem wirklichen Leben nichts mehr zu tun hatten. So gab man der typischen Figur des bald sanft, bald zornig gestimmten Hausherrn eine Maske, die auf der einen Gesichtshälfte einen bösartigen, auf der andern einen freundlichen Ausdruck hatte.



Abb. 8. Komische Sklavenmaske. Nach Museo Borbonico vol. VII, Taf. XLIV Nr. 2.

Das übrige Kostüm der Schauspieler wich ebenfalls sehr von dem des gewöhnlichen Lebens ab. Auf Äschylus geht das Bedürfnis, den tragischen Darstellern durch Vergrößerung ihrer Körper ein überirdisches Aussehen zu geben, zurück. Er ließ sie Brust- und Leibpolster auflegen, gab ihren Gewändern bis auf die Hand herabreichende, sonst nicht übliche Ärmel und gürtete um des edlen Faltenwurfs willen den Chiton unmittelbar unter der Brust. Meist war der Chiton hell und mit farbigen Ornamenten reich verziert. Nur die Gewänder der Unglücklichen waren dunkel und eintönig. Über den Chitonen trugen die Darsteller vornehmer Persönlichkeiten auch noch prächtige Umwürfe, das Himation oder die Chlamys und hochschaftige Stiefel, die Kothurne, die im Laufe der Jahrhunderte immer dickere Sohlen erhielten, aber erst in der Kaiserzeit zu einer bis 20 cm starken Unterlage wurden (Abb. 9). In der Komödie ging die Tracht wiederum auf grotesk komische Wirkungen aus. Männliche wie weibliche Figuren mußten Gesäß und Bauch übermäßig aufpolstern und darüber ein fleischfarbenes Trikot mit einem kurzen Chiton tragen. Erst in der spätgriechischen Zeit nähert sich auch diese Tracht wieder dem alltäglichen Leben (Abb. 10, 11).

Die wesentlichsten Mittel, künstlerisch zu wirken, waren unter

diesen Umständen für den Schauspieler die Deklamation und die edle, maßvolle Bewegung des Körpers. Da die griechische Bühne einen Souffleur nicht kannte, lag die Gefahr, den dichterischen Text zu verderben oder gar zu extemporieren, für den Darsteller sehr nahe. Deswegen ließ der Redner Lykurg (um 330) Mustertexte, gewissermaßen Regiebücher der großen tragischen Dichtungen herstellen, von denen nicht abgewichen werden durfte. Seine Rolle hatte der Künstler zu deklamieren, lyrische Partien mußte er zur Begleitung des in der Orchestra, beim Chore befindlichen Flötenspielers singen können; bisweilen kam auch eine melodramatische Vortragsweise unter musikalischer Begleitung des gesprochenen Textes vor. Jedenfalls war das Publikum, was Textbehandlung und Aussprache, sowie Rhythmus und Tonfall betraf, sehr anspruchsvoll. Die Bewegungen des Darstellers mußten in der großen Tragödie langsam und maßvoll, feierlich und würdig, in der Komödie lebhaft und lachenerweckend sein.

So blieb es bis in die beste Zeit der griechischen Schauspielkunst um die Mitte des fünften Jahrhunderts. Dem ersten Schauspieler, dem Protagonisten, gehörten die Hauptrollen, der zweite spielte die



Abb. 9. Tragischer Schauspieler. Elfenbeinstatuette.



Abb. 10. Komische Sklavenmaske. Nach Ficoroni, larvae scenicae.

den Hauptpersonen am nächsten Stehenden, dem dritten fielen im allgemeinen die Gegenspieler zu. War ein vierter Schauspieler nötig, so behalf man sich mit einem Choreuten; Vertreter stummer Rollen oder Diener, Wächter und Statisten für das Volk hatte der Chorege zu stellen. Gesellschaftlich waren die ersten Schauspieler sehr angesehen. Das hatte seinen Grund einmal in der strengen Auswahl, die durch die Wettkämpfe zwischen Bewerbern um diese ersten Plätze getroffen wurde, dann aber auch in ihrer Stellung als Diener des Dionysus. Sie galten für heilig, waren vom Kriegsdienste frei und sind, wohl infolge ihrer zweifellos hohen Intelligenz, mehrfach in hohen Staatsämtern, als Gesandte und politische Unterhändler verwendet worden.

Zur Zeit Alexanders des Großen wuchs die Zahl der griechischen Schauspieler sehr, weil allerorten in Griechenland und Kleinasien Theater erbaut wurden. Sie schlossen sich zu gegenseitigem Schutze in Gewerkschaften zusammen, und diese „Synoden der dionysischen Künstler" gelangten zu großem Ansehen und Vermögen. Später nahmen sie auch die Solisten der übrigen großen Festlichkeiten, Musiker und Choreuten auf, die Aushilfsschauspieler und Statisten schlossen sich ihnen an, und der Stand des Darstellers verlor mehr und mehr an bürgerlicher Achtung. Aristoteles schon nennt die Mitglieder solcher Technitenvereine „Dionysusschmarotzer".

Auch künstlerisch gingen sie seit dem vierten Jahrhundert zurück. An Stelle der edlen, maßvollen Geberde trat eine, wohl durch die Wettkämpfe mit hervorgerufene, rücksichtslose Kulissenreißerei, die einem groben Naturalismus, einer ganz ungriechischen Maßlosigkeit huldigte. „Als Polos, ein Tragöde des vierten Jahrhunderts, die Elektra in dem Stücke des Sophokles zu spielen hatte, nahm er die Urne mit der Asche seines jüngst verstorbenen Sohnes mit ins Theater und ließ sich, um ergreifender zu spielen, in der Szene, in der Orest seiner Schwester die Urne übergibt, dieselbe überreichen".

So mußten die Wirkungen, die die griechische Schauspielkunst in dieser Zeit auf die Nachbarvölker, vor allem auf die Römer ausstrahlte, viel gröbere werden, als wenn Rom unmittelbar an die klassische Periode mit seiner Bühne angeknüpft hätte. Selbstständig ein Drama hervorzubringen, war den Römern ja versagt geblieben, sie übernahmen das griechische und ahmten es nach. Was sie an komischen Spielen niedrigster Gattung, von denen noch gesprochen werden muß, weil diese für die Spiele der christlichen Zeit bedeutungsvoll wurden, nach griechischem Muster oder selbständig hervorgebracht hatten, führte zu keinem Theater im Sinne der Griechen. Darum wurden sie deren gelehrige Schüler, bauten Theater im griechischen Stile und bildeten Schauspieler aus nach den Vorbildern der niedergehenden griechischen Kunst. Schauspielerisch bot das griechische Theater ja überhaupt wenig Keime zu einer Fortbildung. Darsteller, deren Gesicht, das wichtigste Ausdrucksmittel neben der Sprache, hinter Masken versteckt blieb, konnten keine Schauspieler in unserem Sinne werden. So verdankt Rom und mit ihm das westliche Europa jener Zeit, der griechischen Bühnenkunst eigentlich weiter nichts, als die Überlieferung der Bauart und des Stiles. Von da bis zu unserem Theater war noch ein weiter Weg. Die Römer, die zu keiner einheitlichen, aus der Weltanschauung erwachsenen Kunst kamen, konnten hier also zu einer Weiterentwicklung nichts beitragen.

Das ersieht man aus allem, was uns vom römischen Theater überliefert worden ist. Seit dem zweiten Jahrhundert v. Chr. baut man in Rom hölzerne Theater, zu vorübergehendem Gebrauch; im Jahre 55 v. Chr. errichtet Pompejus das erste steinerne Haus. Der Zuschauerraum lief in einem Halbkreis um die dem Publikum eingeräumte Orchestra herum. Der Chor befand sich mit auf der wesentlich tieferen Bühne, die nur fünf Fuß über der Orchestra lag, damit die dort Sitzenden die Bühne übersehen konnten. Gegen Sonnenschein und Regen spannte man Leinwand über den ganzen Zuschauerraum und zur Abkühlung der heißen Luft rieselte ein feiner, duftgeschwängerter Regen vermittelst eines Druckwerkes über den weiten Raum. Bühne und Bühneneinrichtung entsprachen, abgesehen von dem größeren Bühnenraum, genau dem griechischen Vorbild, nur daß ein seit 133 v. Chr. sicher bezeugter Vorhang, das aulaeum, bei Beginn der Aufführung in eine vor der Bühne befindliche Vertiefung herabgelassen wurde. Wie in Griechenland war auch hier das Theater

eine Staatsangelegenheit. Alle Bürger, auch Frauen und Kinder, hatten unentgeltlichen Zutritt gegen Abgabe ihrer Eintrittsmarke.

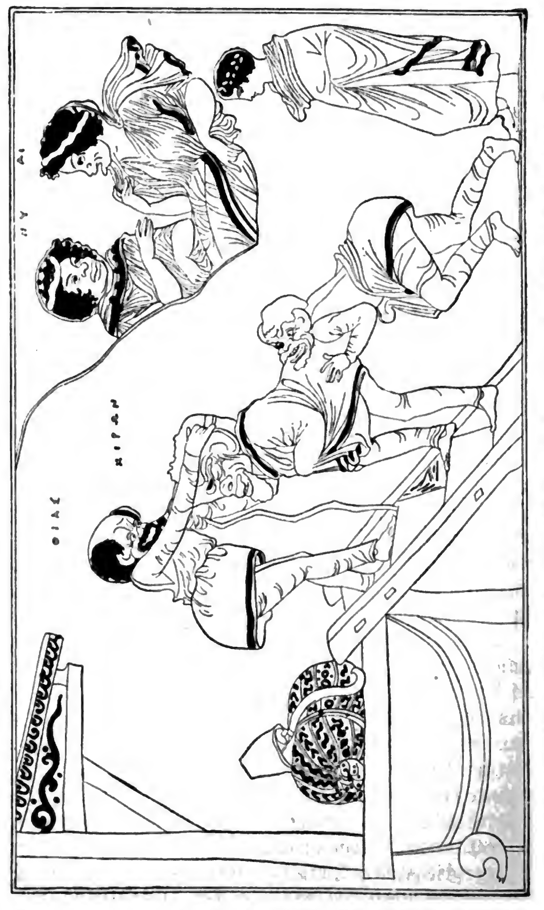


Abb. 11. Komödienszene. Rotfiguriges Vasenbild. Nach Lenormand et de Witte, Mon. cér. Travestierende Darstellung eines Mythus: Der greise Kentaur Chiron bewegt sich, von seinem Sklaven unterstützt, mühsam die Treppe zu dem Hause hinan, in dem er einkehren will. Rechts oben Nymphen in einer Grotte, unten ein Jüngling.

Die Senatoren saßen in der Orchestra, die vornehmsten Rittergeschlechter auf den vierzehn ersten Reihen des Rundbaues. Auf-

geführt wurden Tragödien und Komödien nach griechischem Muster; es fehlte jede selbständige Entwicklung, wenn auch einige stärkere römische Talente, wie Ennius und Pacuvius, dann später Cicero und Caesar als Tragödiendichter auftraten. Die Komödie, in der der Chor wegfiel, war etwas selbständiger im Stofflichen; ihre Dichter Ennius, Plautus, Terentius u. a. gaben scharf realistische Bilder aus dem täglichen Leben mit viel reizvollen komischen Einzelzügen. Eigentümlich und wichtig für die Folgezeit aber ist nur die Entwicklung des römischen Schauspielerstandes.

Denn soweit nicht reisende griechische Bühnenkünstler in ihren heimischen Werken gastierten, spielten die römischen Histrionen oder Comoedi. Sie waren gewöhnlich zu einer Truppe vereinigt, die unter der Leitung des ersten Schauspielers stand und genossen bei weitem nicht das gesellschaftliche Ansehen wie einst ihre griechischen Kollegen. Meist waren sie sogar Sklaven, und ihr Herr erhielt das Geld, das sie verdienten. Waren Freie unter ihnen, so sanken diese doch in der bürgerlichen Achtung. Der Dichter oder der Prinzipal der Truppe verteilte die Rollen; Frauen traten seit der Kaiserzeit in weiblichen Rollen auf, was ebenfalls nicht zur Hebung des Standes beitrug. Keineswegs war die Zahl der Darsteller auf drei beschränkt. Deswegen drängten sich auch viele zu den Schauspielschulen, die, von Rhetoren geleitet, namentlich in der ciceronianischen Zeit blühten. War schon durch diese Schulen die Gelegenheit für das Entstehen eines darstellerischen Proletariats gegeben, so wuchs sie noch durch die überall im römischen Reich entstehenden Theaterneubauten. Wo ein hoher Beamter residierte, findet sich zu Beginn der christlichen Zeit auch fast immer ein römisches Theater. Die Ruinen von Arles, Orange, Bordeaux, Besançon und Paris, von denen zu Pompeji, Herculanum und Rom gar nicht zu reden, deuten noch heute auf diese Freude an den Bühnenspielen der römischen Bürger hin.

Und noch ein drittes trug zu dem Niedergange des Schauspielerstandes bei. Schon die Technitenvereine der Griechen hatten andere Künstler in ihre Organisationen aufgenommen; die Römer stellten auch die Gladiatoren und Tierkämpfer, die Gaukler und Spaßmacher niedersten Ranges mit den Schauspielern auf eine Stufe. Zu ihnen traten dann noch die Darsteller einer hier bisher nicht berührten Kunstgattung. Auch die Griechen kannten einen Schauspieler letzten Grades, den mimos, der seine komischen Nach-

ahmungen bekannter Personen mit Imitationen von Tierstimmen und anderen Scherzen auf offener Straße zum besten gab. Er war dorischen Ursprungs und hat sicher auf die Entwicklung der attischen Komödie eingewirkt. Epicharm aus Sizilien und Sophron, ein Zeitgenosse des Euripides, machten diesen Mimen literaturfähig, indem sie in seiner Heimat Sizilien zuerst kurze satirische Dichtungen als Unterlagen für seine Späße schufen. Von hier aus wanderte die Mimendichtung, deren nahe Verwandtschaft mit der Komödie auf der Hand liegt, nach Griechenland, ja nach Indien, und hielt allen Stürmen der Jahrtausende stand, so daß wir sie nach der Eroberung von Byzanz durch die Türken als Karagözspiele bei den Osmanen wiederfinden, und ihre Entwicklung als Puppen- und Schattenspiel, als Ballett und Pantomime bis auf den heutigen Tag in Europa überall verfolgen können. In Italien wurden diese mimischen Spiele ähnlich wie die Atellanen, komische Bühnendarstellungen kleinstädtischen Lebens und Treibens, als Nachspiele zu den Tragödien aufgeführt und erfreuten sich einer stetig wachsenden Beliebtheit. Derber Witz und mutwillige Laune herrschten in diesen wohl nur skizzenhaft von ihren Verfassern angedeuteten, den eigentlichen dramatischen Ausbau dem Darsteller überlassenden Spielen vor. Sie schreckten, da sie sich vorzugsweise auf satirische Beleuchtung der unteren Gesellschaftsschichten beschränkten und gewisse ständig wiederkehrende Typen, den gefräßigen und lüsternen Dummkopf, den aufdringlichen Schwätzer, den geizigen Alten oder den großsprecherischen Soldaten in sehr deutlicher Weise geißelten, vor keinerlei Obszönitäten zurück. Demgemäß brauchten sie zur glaubwürdigen Darstellung einen mit den Niederungen der sprachlichen Ausdrucksweise wie des Lebens wohlvertrauten Schauspielerstand, in dem der berufsmäßige Spaßmacher, der nun aus der Weltliteratur nicht wieder verschwinden sollte und noch heute als Clown oder Groteskkomiker lebt, niemals fehlen durfte. Sie spielten ohne Masken und hatten infolgedessen die nicht genug zu beachtende Möglichkeit, unmittelbar und individuell auf die Zuschauer wirken zu können. Ihre unter Flötenbegleitung auf dem vorderen Teile der römischen Bühne vorgetragenen Darbietungen — die hintere Bühne war von ihrem Spielplatz durch einen besonderen Vorhang getrennt — gaben sie in einem ganz bescheidenen Kostüm; die Männer trugen kurze, bunte Röckchen und dünne Schuhe, die den Fuß nackt erscheinen ließen, die Frauen und namentlich die Tänzerinnen nur kurze, dünne

Untergewänder. Es ist fast selbstverständlich, daß diese Mimen und namentlich ihre Genossinnen in sittlicher Beziehung nicht viel wert waren.

Bis in die späte Kaiserzeit hinein standen ihre Aufführungen in größter Gunst. Der wandernde Mime, der seit der Regierung des Augustus in dem Pantomimen, dem stummen Darsteller und Gebärdenspieler einen beliebten Kollegen erhielt, trug das Interesse für diese Aufführungen durch die ganze damals bekannte Welt. Gallier und Briten, Germanen und Slaven lernten von ihm. Wo der Mime hinkam eroberte er sich die Herzen, und bald gehörten seine Spiele genau so zum Bedürfnis der westeuropäischen Völker wie die ebenfalls von den Römern überkommenen Tierkämpfe und Fechterspiele in den großen, ovalen Amphitheatern, in denen das Volk am Blute der christlichen Märtyrer seine Schaulust befriedigte. Zur Zeit der Christenverfolgungen trugen Märtyrer und Mimen gemeinsam die Kosten dieser Volksunterhaltungen, und das Blut der hingeschlachteten Glaubenszeugen warb nicht weniger kräftig für die welt- und freudeentsagende neue Religion als die Mimen zu einer Erhöhung, wenn auch nicht Verfeinerung der Daseinslust, zu jener starken Betonung des Grobkomischen beitrugen, die das gesunde und derbempfindende Volk sich bis auf den heutigen Tag nicht hat nehmen lassen.

Von der großen Theaterkunst der Griechen blieb so wenig genug. Je mehr die alte Kultur versank und die alten Götter vergessen wurden, um so einsamer standen die Theaterbauten, die in den nächsten Jahrhunderten mehr und mehr zu Ruinen verfielen. Weder die großzügige Bauart griechischer Tragödienhäuser noch die stilisierte Kunst ihrer Darsteller blieben lebenskräftig in einer Zeit, in der sich alle Werte wandelten. Anzuknüpfen vermochte das nie erlöschende Bedürfnis nach theatralischen Vorstellungen nicht an dieser hohen Kunst, die nur einem aller Kräfte seines Lebens sicher bewußten Volke so möglich gewesen war. Die gärenden Zeiten der ersten christlichen Jahrhunderte befriedigten ihre Bedürfnisse nach buntem Spiel und heiterer Ausgelassenheit an der derben Komik des Mimen. Nicht von der klassischen Kunst des großen Dramas aus, von der Burleske, der niedrigen Posse und ihren Darstellern her gehen die Fäden hinüber zum mittelalterlichen Theater, das so wenigstens nicht ganz ohne Zusammenhang mit der Antike erscheint und das am Ende seiner Entwicklung an das Bühnenhaus der Griechen wiederum anknüpft.

Das mittelalterliche Theater.

Das Theater des Mittelalters ist eine Zeitlang international gewesen, wie die Schauspieler der Griechen und Römer zu internationalen Mimen geworden waren. Überall in Europa, in Deutschland und England wie in Frankreich, Spanien, Italien und Byzanz begegnen wir, etwa vom zehnten Jahrhundert ab, den gleichen Bühnenstoffen, und der gleichen Darstellung neutestamentlicher Begebenheiten, die von der Geburt, dem Leiden, dem Tode Jesu Christi, von der Anbetung der Hirten, den heiligen drei Königen, vom bethlehemitischen Kindermord und der Flucht nach Ägypten handeln. Die eine Weltanschauung hielt damals das ganze westliche Europa zusammen und ermöglichte so das Werden einer Theaterkultur, die, vorzugsweise religiös gestimmt, sich doch nicht in unsinnlicher Schwärmerei verlor, sondern, fest auf der Erde wurzelnd, auch der Komik derbster Form eine Entwicklung ermöglichte. Ganz ohne Kampf ist das nicht abgegangen, denn den Begründern des neuen Dramas, den Geistlichen war ja des Volkes laute und behagliche Freude am Dasein ein Dorn im Auge, mußte es sein, wenn ihre Lehre von der Weltentsagung festen Boden fassen sollte. Aber das gesunde Volk ließ sich trotz aller Verbote und Strafandrohungen seine Freude nicht nehmen, und so kam es, daß die Kirche wohl oder übel mit diesem Bedürfnisse nach Spaß, ja Unfug paktieren und seiner Befriedigung in ihrer Kunst mit dienen mußte.

Schon in den ersten christlichen Jahrhunderten eifern die Konzilien gegen die Schauspiele, die damals noch hauptsächlich Darbietungen der wandernden Mimen gewesen sein werden. Sowohl in Italien, wo die Volkskomödie bis auf den heutigen Tag einen ununterbrochenen Zusammenhang mit dem altrömischen Mimenspiel aufweist, wie in den römischen Niederlassungen am Rhein blühte die Kunst dieser Leute und fand im benachbarten Gallien sofort Nachahmung. Zäh hing außerdem das Volk überall an seinen Mummereien und feierlichen Aufzügen zu den althergebrachten, noch aus der Heidenzeit stammenden Festtagen. Man konnte ihm weder den Besuch der Spiele, noch seine Umzüge gar zu schroff untersagen, wenn man es nicht kopfscheu machen und der noch so jungen neuen Lehre entfremden wollte. Zwar den Geistlichen verbot man bei den Aufführungen zuzuschauen

oder gar an einem der Umzüge teilzunehmen, aber man konnte nicht hindern, daß die altheidnischen Spiele und Tänze frech die gottesdienstlichen Handlungen nachäfften oder gar zur Wintersonnenwende und zu Frühlingsanfang, den christlichen Weihnachten und Ostern, lärmend in die Kirchen eindrangen. König Childebert untersagt 555 alle Spiele, Lieder und Schaustellungen solcher Art in den Oster- und Weihnachtstagen, und das Konzil zu Braganza 572 belegte die vor der Kirche Tanzenden mit Strafe. 813 geht man ebenfalls gegen weltliche Spiele an und in den Kirchen vor, dann aber hören diese Verbote auf, weil die Kirche sich nicht anders zu helfen wußte, als daß sie selbst Spiele anordnete, um die Schaugier der Gläubigen zu befriedigen. Schauspieler allerdings konnte sie dabei nicht brauchen, und so verkommt der Stand der Mimen mehr und mehr. Als Bänkelsänger und Gaukler, als Taschenspieler und Fahrende aller Art fristen sie nun durch die Jahrhunderte hindurch in den Dorfschenken und Stadtkneipen ihr elendes Dasein, hie und da mit Erlaubnis einer hohen Obrigkeit ihre wüsten Scherze einmal in etwas größerem Rahmen darbietend, im allgemeinen aber vergessen und verachtet.

Denn die Schauspielkunst war wie das Drama ganz geistlich geworden. Der Kirche fiel es nicht schwer, Schauspiele geistlichen Inhaltes, an Christi Geburt, Leiden und Sterben anknüpfend, zu geben, denn ein Keim zu dramatischer Handlung steckte ja schon in der Urliturgie, dem Wechselgesang zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde, der seit dem 4. Jahrhundert in Konstantinopel und dann in Westeuropa Mode geworden war. Dramatisch-liturgische Osterfeiern finden wir im 10. Jahrhundert in Deutschland wie in England nachgewiesen; vielleicht aber gehen solche Aufführungen, deren Darsteller anfangs ausschließlich Priester und Chorknaben waren, schon bis ins 8. Jahrhundert zurück. Die Streitgesänge zwischen Kirche und Synagoge, die im ersten Viertel des 9. Jahrhunderts die altheidnischen Streitlieder zwischen Frühling und Winter verdrängen, deuten jedenfalls auf eine Vorliebe für dramatisch bewegte Formen des Gottesdienstes in jener Zeit schon hin.

Anfänglich werden die Passionsevangelien an den hohen Feiertagen so vorgetragen worden sein, daß ein Geistlicher den erzählenden Evangelisten, ein zweiter den Heiland, ein dritter die übrigen Personen, und der Kirchenchor das Volk und die Priester verkörperte. So zeigt sich schon ein Abweichen von der liturgischen

Urform; aber bald genügte auch diese wohl gesangartige Rezitation vor dem Hochaltar dem schaufrohen Volke nicht mehr. Man verlangte nach Handlung und einem reichbewegten szenischen Leben. Deshalb verlegte man die Szene bei den Weihnachts-, Oster- und Fronleichnamsaufführungen vom Hochaltar weg unter den Singechor, wo sich schon eine größere theatralische Technik mit Hilfe des weiteren Raumes, sowie eine prunkvolle Ausstattung in bezug auf die Gewänder entwickeln konnte. Die Zahl der handelnden Personen nahm stetig zu, so daß die Kirche auch dem Laienelemente die Beteiligung an den Vorstellungen nach und nach einräumen mußte. Meist werden diese Dilettanten Bürger gewesen sein, selten mag sich ein fahrender Schauspieler ihnen zugesellt haben. Sie mußten in der Landessprache reden und durften nur Personen niedrigen Standes verkörpern, während die Reden Christi, der Apostel, Engel und Heiligen, kurz alle Bibelworte, den Latein sprechenden Geistlichen vorbehalten blieben.

Dramatisch im eigentlichen Sinne des Wortes kann man natürlich diese Aufführungen, zu denen bald auch legendarische Stücke, Marienschauspiele und Heiligengeschichten kamen, nicht nennen, denn es fehlte ihnen jede stoffliche Konzentration. Ein Stück der Handlung reihte sich kunstlos an das andere; in endloser Breite, ohne Akt- und Szenenteilung spann sich der Dialog zwischen den auftretenden Personen ab, und hätten die mitspielenden Laien, die sich eifersüchtig nach Betätigung drängten, ihre profanen Rollen nicht ungebührlich ausgedehnt und damit dem Eindringen nicht zur Sache gehöriger komischer Elemente zugearbeitet, das christliche Misteriendrama hätte auf die Dauer das Volk nicht befriedigt. So aber lernte es dem tiefsten Bedürfnis der Zuschauer nach komischen Wirkungen, die hier um so stärker wurden, weil sie Kontrastwirkungen waren, entsprechen, und ein Schritt nach vorwärts in der Entwicklung war getan. Die Teufel und die Teufelsbraten fangen an stärker hervorzutreten, und in Frankreich, neben Italien und Spanien, demjenigen Lande wo die römisch-kirchliche Kultur am stärksten sich ausbreiten konnte, wo wir daher auch die ausgeprägtesten Formen der neuen Kunstgattung finden, geraten neben den Laien auch wieder zünftige Spielleute, Springer und Mitglieder komisch-dramatischer Vereinigungen auf die Misterienbühne, um dort einen ganz und gar unkirchlichen Ton anzuschlagen. Die Geistlichkeit scheint ebenso gern wie das Volk sie und ihre Späße gesehen zu haben, denn 1197 mußte der Bischof von Paris

mit Verboten gegen diese Ausschreitungen vorgehen, und 1210 untersagte Papst Innozenz die Aufführungen in den Kirchen überhaupt.

Infolgedessen wird das Schaugerüst des Mysteriendramas nunmehr auf die Kirch- und Klosterhöfe, bald auch auf die Plätze und Straßen der Städte verlegt, und die Aufführungen werden vorwiegend zur Angelegenheit des Bürgertums. Dieses nimmt allmählich auch eine Vergrößerung des Stoffgebietes vor. Zu den eigentlichen geistlichen Spielen, die sich in den katholischen Alpenländern bis auf den heutigen Tag erhalten haben — man braucht nur an das Oberammergauer Passionsspiel zu erinnern — traten Darstellungen allegorischer Art, eingeführt von einer Brüderschaft Pariser Gerichtsschreiber, der Confrérie de la Bazoche, in denen die Menschen von Tugend und Laster umstritten, sehr oft mit stärkster Betonung des komischen Elementes, geschildert werden. Das ganze Leben, Himmel, Hölle und Erde, Weltgeschichte und Tagesereignisse ziehen diese, namentlich in England und Frankreich in Aufnahme kommenden Moralitäten, in den Kreis ihrer immer christlich priesterhaften Betrachtung. Denn nach wie vor bleiben die Geistlichen die Verfasser und die Regisseure dieser Spiele, die auf leicht herzustellenden und leicht wieder abzubrechenden Holzbühnen dargestellt wurden.

Am Ende des 15. Jahrhunderts können wir drei Typen der im Kirchenhaus entwickelten Mysterienbühne unterscheiden: die Langschiffbühne, die Chorbühne und die Emporenbühne. Die Langschiffbühne war an Stelle des gewöhnlich im Kirchenschiff stehenden, von zwei Seiten her bequem sichtbaren Spielgerüstes getreten. Von ihr können wir uns ein gutes Bild nach einer Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert machen (Abb. 12). Danach hatte diese Bühne eine langgestreckte rechteckige Grundform, die in drei nebeneinander liegende, durch Tore miteinander verbundene Teile zerfiel. Im ersten Teil befand sich die Hölle, der Garten Gethsemane und der Ölberg, im zweiten, größten, die Häuser des Herodes, Pilatus, Kaiphas und Annas, das Gebäude in dem Christus mit den Jüngern das Abendmahl nahm, sowie zwei Säulen für die Geißlung Christi und für den Hahn, bei dessen Schrei Petrus den Herrn verriet, im dritten die Kreuze Christi und der beiden Schächer, das heilige Grab, der Himmel und eine Anzahl anderer Gräber. Diese Bühne wurde nun mitten auf einem Marktplatz aufgeschlagen. An ihren beiden Längsseiten baute man von außen

her zugängliche Tribünen bis an die Fensterreihe des ersten Stockes der den Platz begrenzenden Häuser. Hatte man für die Bühne nur eine Straße zur Verfügung, so baute man sie quer zur Straßenachse, legte sehr hohe Tribünen an und benutzte die Fenster der anliegenden Häuser als Logen und Ehrenplätze für Behörden und fremde Gäste, für geistliche und weltliche Würdenträger. Die in dem Stücke auftretenden Personen standen sämtlich von Anfang an auf ihren Plätzen, und in einem breiten Nebeneinander spielte sich Szene für Szene ab.

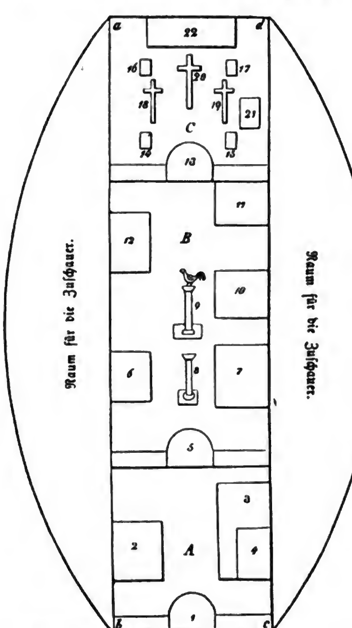


Abb. 12. Mittelalterliche Bühnenanlage. Nach Hammitzsch: Der moderne Theaterbau.

A, *B*, *C* sind die Abteilungen der Bühne. 1. Das erste Tor. 2. Die Hölle. 3. Der Garten Gethsemane. 4. Der Ölberg. 5. Das zweite Tor. 6. „Herodes hauß“. 7. „Pilatus hauß“. 8. „Die sul, daran Jesus gericht“ (gegeißelt wird). 9. „Die sul, daruff der guler (Hahn) ist“ 10. „Kaivas hus“. 11. „Annas huss“. 12. „Das huß in das nachtmal war“. 13. Das dritte Tor. 14–17. Die Gräber. 18. 19. Kreuze der beiden Schächer. 20. Kreuz Christi. 21. „Das hailig grab“. 22. „Der himmel“.

Doch am Nebeneinander ließ man sich nicht genügen. Schon die Chorbühne, die an der Front eines Platzes oder quer über eine Straße errichtet wurde und die einzelnen, nebeneinander liegenden Teilszenenbauten halbkreisförmig nach der Seite der Zuschauer hin anordnete, welche hier zu ebener Erde sitzend oder stehend gedacht sind, zeigt ein beginnendes Übereinander der Teilszenen. Das Bild eines Mysteriums von dem Märtyrertod der heiligen Apollonia aus dem Jahre 1461 weist im Vordergrunde der Bühne die den Henkern überantwortete, gemarterte Heilige auf. Dahinter erheben sich eine Reihe von gedeckten Teilbühnen, die das Paradies

mit seinen Engeln und Heiligen, ein lebhaft musizierendes Orchester, klagende Frauen u. a. m. beherbergen. Treppen und Leitern führen von diesen Teilbühnen herunter auf die Hauptbühne, an deren rechter Seite sich der Höllenrachen mit seinen Teufeln öffnet (Abb. 13).

Die in Deutschland typische Form des Mysterientheaters aber war die übereinander gebaute Emporenbühne, die sich bequem an



Abb. 13. Martyrium der heiligen Apollonia.
Nach Bapst, Essai sur L'Histoire du Théatre.

einer Hausfront errichten ließ. Sie stellte Himmel, Erde und Hölle übereinander liegend dar und bestand aus einem auf einem breiten Podium errichteten dreistöckigen Gebäude, das durch zwei durchlaufende Pfeiler in jedem Stockwerke drei Räume erhielt. Der mittelste Raum im untern Stockwerk war die Hölle, die ein sich von selbst öffnender Höllenrachen verschloß. Rechts und links von der Hölle führten Treppen hinauf zur Erde, die aber nicht nur auf die drei Gelasse oder Logen des mittleren Stockwerkes beschränkt blieb, sondern durch die ebenerwähnten Treppen auch mit dem vor der Hölle gelegenen neutralen Podium in Ver-

bindung stand. Auf diesem Podium, der Vorbühne, fanden wohl die meisten irdischen Szenen statt; auch die Teufel durften es betreten. Im obersten Stockwerke aber, das manchmal kleiner als die beiden unteren war, thronte Gott-Vater mit seinen Engelscharen. Die zu diesem Raum führende Treppe war hinter dem Gerüst, den Zuschauern verborgen. Auf einer solchen, in ihrer Anlage an die Altarbilder der katholischen Kirche erinnernden Bühne, spielte sich nun die ganze Fülle von Ereignissen, neben und übereinander, von oft über hundert Darstellern veranschaulicht ab, die zu einem Mysterium gehörte. Die Aufführungen, die unter freiem Himmel stattfanden, wurden gar oft durch Platzregen oder die hereinbrechende Nacht gestört. Deshalb zerlegte man sie in die Hauptabschnitte der darzustellenden Handlung und führte diese „Tagewerke" an zwei oder noch mehr Tagen nacheinander auf.

In Frankreich, dem klassischen Lande der neuzeitlichen Theaterkunst, baute man bisweilen, so beim Einzug von Fürstlichkeiten, die Teilbühnen oder Logen gleich Straßenaltären an verschiedenen Stellen der Stadt, die nacheinander besucht wurden, auf, oder fuhr sie auf Rädern umher. Deshalb verursachte das französische Theater auch ungleich größere Kosten als das deutsche, wo die Preise niemals drückend gewesen zu sein scheinen. Oft wurden die Gelder zu solchen Passionsaufführungen von frommen Leuten, auch von Klöstern oder Fürsten gestiftet. Jedenfalls waren die Summen ziemlich hoch, denn einmal war die Herstellung der nur zu den Festen errichteten Gerüste nicht billig, andererseits aber liebte man eine möglichst sinnenfällige, durch zahllose Versatzstücke wie prunkvolle und charakteristische Kostüme unterstützte Ausstattung. Namentlich in Spanien Frankreich und England, wo das Interesse an den Aufführungen schon zur Gründung von Schauspielergesellschaften, zur gewerbsmäßigen Ausbeutung der Spiele im Gegensatz zu der freiwilligen Beteiligung daran in Deutschland führte, war der szenische und darstellerische Aufwand sehr bedeutend. Die Geistlichen traten in kostbaren Meßgewändern, Christus gewöhnlich in einen purpurnen Mantel gehüllt auf. Von dem Werte dieser Trachten kann man sich einen Begriff machen, wenn man hört, daß die Kostüme einer Aufführung in Valenciennes im Jahre 1547 mit ungefähr 729 Livres wieder verkauft wurden. Die Tracht der Laien war einfacher und glich durchaus der des bürgerlichen Lebens. Die Teufel, die frühesten Spaßmacher der Misterienbühne erschienen in Wolfs- und Hundefellen, mit großen Schwänzen

und trugen Tierköpfe darstellende Masken mit großen Hörnern und fletschenden Zähnen.

Man darf nun keineswegs annehmen, das mittelalterliche Drama habe der Schauspielkunst irgendwelche Entwicklung gebracht. Das Mittelalter war viel zu weit von jeglichem Individualismus, jeglichem Interesse am Einzelwesen entfernt, als daß es über eine rein typische Darstellung hätte hinauskommen können. Und außerdem darf man nicht vergessen, daß es weder den Dichtern und Darstellern darauf ankam eine stetig fortlaufende dramatische Handlung zu geben, noch dem ganz naiv die Spiele genießenden Volke etwas anderes zu verlangen als Befriedigung seiner Schaulust und vieleicht eine halb religiöse, halb weltliche Erbauung. Die Spiele waren in ihrem Neben- und Übereinander ja viel zu bunt und mannigfaltig, als daß sich der Zuschauer ganz der von Teilbühne zu Teilbühne springenden Handlung hätte hingeben können. Ihm genügte es hie und da eine Szene zu beobachten, die ihm aus der Kirche her ja völlig vertraute Handlung an irgendeinem ihn besonders interessierenden Halte- oder Höhepunkte ernster wie komischer Art auf sich wirken zu lassen. Und dabei entbehrte diese Darstellungsart nicht ihrer besonderen künstlerischen Reize. Die Personen, deren Zahl in einem Stück bis auf 267 stieg, mußten geschickt auf dem Schaugerüst verteilt werden und hatten vor allem durch ihre Aufstellung wie durch streng vorgeschriebene Platzänderungen zu wirken. So schreibt das Regiebuch eines 1506 zum letzten Male in Frankfurt gegebenen Passionsspieles den drei um Christus klagenden Marien genau vor, wie weit sie sich bei der dritten Strophe ihres Liedes dem die Spezereien zur Balsamierung der Leiche verkaufenden Händler, der komischen Person, genähert haben durften, und wann sie wieder wegtreten mußten. Rechnet man nun noch die Eindrücke, die der in jeder Sprechpause einsetzende Chorgesang mit seinen natürlich auf die Handlung bezüglichen Liedern machen mußte, und den Reiz, den eine Fülle von Requisiten und Versatzstücken, das Bett des Gichtbrüchigen, das abgeschlagene Haupt des Johannes, die Wasserbecken zur Fußwaschung, die Speisen des heiligen Abendmahls, Dornenkrone, Lanze und Schwamm, sowie der Leichnam Jesu, die Gasttafel des Herodes u. a. m. auf das Publikum ausübte, hinzu, so muß man, bei aller Unkenntnis von dem eigentlichen Verlauf einer solchen Handlung doch zugeben, daß hier vielen vieles gebracht wurde.

Gewöhnlich saß das Bühnenpersonal schon vor Beginn der Aufführung vor der Bühne, ähnlich wie das noch heute bei kleinen Schauspieler- oder Zirkustruppen auf Messen und Märkten üblich ist. Sobald man anfangen wollte, wurden die Darsteller „herrlich und ehrlich auf das Gerüst," die Prugg, Brücke geführt und im Halbkreis aufgestellt oder gesetzt. Nach einem kurzen Weihgesang trat dann in der frühesten Zeit ein Herold oder Heiliger als Erklärer und Erzähler auf, leitete das Spiel ein, stellte die einzelnen Personen bei ihrem Auftreten vor und erklärte durch Zwischenreden, fast immer in Versen, alle Hauptmomente der Aufführung, ein Amt, das ihm bisweilen auch von den Darstellern der Engel abgenommen wurde

Die Aufführung eines Passionsspieles vollzog sich etwa folgendermaßen: Das Personal wurde unter dem Klang von Trompeten und anderen Instrumenten auf seine Plätze geführt und als Engel gekleidete Chorknaben geboten Ruhe, um dann später die nötigen Veränderungen an Requisiten auf den einzelnen Teilbühnen vorzunehmen. Mit der Weltschöpfung begann dann das eigentliche Spiel. „Gott-Vater im oberen Himmelsraum mit weiten Gewändern und langem weißen Barte ganz allein sitzend, spricht:

Ego sum alfa et omega.
Ich ben ende en anbeginne
Gewor got gerechte minne!
Nu wil ich dat gewerde
Himmel unde erde.
Inde wille haven schone
Engele in minen trone.

Auf diese Worte wurden die verhüllenden Vorhänge im oberen und mittleren Raume hinweggezogen; man erblickte in diesem die lustig grüne Erde, im Himmel aber Scharen von Engeln, welche gloria in excelsis anstimmen. — Luzifer will im Himmel oben seinen Thron hochmütig neben dem Gott-Vaters aufschlagen, er wird mit seinem Anhang in die Hölle verstoßen, man sieht ihn niederfahren und unten mit seinen Genossen kauern und Rache brüten. Die ersten Menschen erscheinen jetzt auf der Mittelbühne, also sinnbildlich in einem Zustande zwischen den getreuen und den gefallenen Engeln, Luzifer schleicht zu ihnen über die Treppe hinauf, verlockt sie und führt die Vertreibung aus dem Paradiese herbei. Hier schließt entweder der Herold das Tagewerk, auf die Verheißungen der Erscheinung Christi hindeutend, oder es führt ein Nachspiel über die ganze vorchristliche Menschheitsgeschichte hinweg, nach

Art der Moralitäten. Gott-Vater sendet die Wahrheit und die Barmherzigkeit auf die Erde, welche durch Anführung jüdischer und heidnischer Weissagungen das Erlösungswerk vorbereiten. Eine andere große Abteilung stellt darauf, vielleicht am nächsten Tage, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Bethlehemitischen Kindermord, und die Flucht nach Ägypten dar. Darauf folgt Johannes in der Wüste und die Taufe Christi." Ein nächstes Tageswerk schildert dann die Bekehrungsgeschichte der Magdalena, ihm folgt die Darstellung des Leidens und der Auferstehung Christi in zwei weiteren Tagewerken. Possenhafte Elemente werden, wo es geht, eingeschoben. So war der schon oben erwähnte Spezereienhändler, der mit Weib und Magd auftritt, der typische Spaßmacher. „Er sucht einen Knecht; der Schalk Rubin, der ein Auge auf die Frau hat, meldet sich dazu. Sie dingen um den Lohn, Rubin verlangt fünf Schillinge, das sei sein Gedinge. Der Kaufmann bietet ihm einen Rock, ein Hemde und myne alten Hosen dazu, die ziehst du an spat und fruh. Rubin willigt ein, wenn er ihm nur erlaube, daß er die Zeit vertreibe bei seinem jungen Weibe. Der Kaufmann gibt das zu, wenn er es nur nicht vor seinen Augen tue" (Devrient). Rubin hilft nun dem Quacksalber als Handlanger und Ausschreier, gerät in Prügeleien mit anderen hinzukommenden Gauklern und Gaunern, und während des ganzen humoristischen Zwischenspieles ertönt der Gesang der zum Grabe wallfahrenden drei Marien weiter, bis die ernste Handlung wieder einsetzt.

In dieser Weise haben wir uns das ganze spätere Mittelalter hindurch den Verlauf der Bühnenspiele im westlichen und südlichen Europa zu denken. Einzelheiten änderten sich dabei nach lokalen Bedürfnissen. So liebten die Engländer und Spanier das Bühnengerüst in einem mit umlaufenden Galerien versehenen Hof aufzustellen, eine Sitte, die später auch in Deutschland heimisch wurde. In Frankreich kam es schon im Jahre 1398 zu einem stehenden Theater, das die Confrérie de la passion, eine Handwerkerkorporation in St. Maur bei Paris begründet hatte. Die Zuschauer saßen in diesem Theater auf Holzbänken zu ebener Erde. Dieser mit königlichen Privilegien wohlausgestatteten Bühne und ihren als Stand schon zusammengeschlossenen Mitgliedern erwuchs im Laufe des 15. Jahrhunderts eine gefährliche Konkurrenz in der schon erwähnten Confrérie de la Bazoche, die in ihren Moralitäten weltliche Stoffe unter großem Zulauf behandelte,

so daß eine dritte Gesellschaft, die Enfants sans souci (etwa 1388 gegründet) es wagen konnte, den komischen Gehalt einzelner Szenen der Mysterien und Moralitäten zu eignen kleinen Theaterstücken, den Farcen, zu verarbeiten. Eine solche Farce war das Spiel vom Advokaten Patelin, das 1480 zum ersten Male aufgeführt, auch in Deutschland sehr beliebt wurde. So greift nun das Volkstümliche, das sich bis dahin überall nur mit einer geduldeten Rolle in den geistlichen Dichtungen hatte begnügen müssen, wieder kräftig und neues künstlerisches Leben erweckend in den Gang der Entwicklung ein. In Frankreich mischte man diese drei Gattungen dramatischer Spiele bei den gewöhnlich nachmittags um 4 Uhr beginnenden Aufführungen zu sogenannten jeus de pois pilés. Auf ein Tagewerk eines Mysteriums folgte eine Moralität und dieser eine Farce. Das blieb so bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts, bis italienische, unter dem Einfluß der Renaissance und des antiken Dramas herangebildete Schauspieler nach Paris kamen und mit den Anfängen der Oper auch das neue, gelehrte Drama brachten. Nun schwand die dreistöckige Mysterienbühne und die Werke eines Jodelle, Ronsard, Garnier und Rotrou wurden einheitlich in bezug auf Ort und Zeit, auf einer ebenen, im Hintergrund wie an den Seiten mit Teppichen verhangenen Szene aufgeführt. So ging noch Corneilles Cid über die Bretter.

In allen romanischen Ländern entwickelte sich unter dem Einflusse der volkstümlichen Possen und Scherzspiele die eigentliche Schauspielkunst rascher als in Deutschland. Auch in Spanien tritt den besonders feierlich und streng gehaltenen Mysterien eine burleske Schäferpoesie, die auf einer ebnen Bühne Unterredungen zwischen Hirten und stehenden komischen Figuren brachte, entgegen. Sie war die Kunst wandernder Mimen, die überall auf der Straße ihr aus vier Bänken und sechs Brettern bestehendes Podium aufschlagen konnten, ihr diente die ungeheure Fruchtbarkeit eines Lope de Vega, der die Neigungen des spanischen Volkes zu Ehrenhändeln, Prellereien und Liebesintriguen geschickt in seinen Stücken verwertete, bis 1598 diese unheiligen Werke in Madrid untersagt wurden und er seine nicht versiegende Kraft den heiligen Spielen zuwendete. Mit dem Eindringen der Renaissance entwickelte sich dann in Spanien eine Theaterkunst unter dem glanzliebenden Philipp IV., die den Werken eines Calderon und Moreto in glänzendster Weise gerecht wurde. „Prunk und Reich-

tum der Szene, der Kostüme, und die Technik der Maschinerie gediehen hier zu einer bis dahin unbekannten Entwicklung. Die zauberhaften Vorgänge in den Dramen Calderons, die die Welt Ariosts in Wirklichkeit umsetzten, fanden auf der Madrider Bühne eine Darstellung, die keine Illusion hinter sich ließ" (Martersteig).

Auf die Weiterbildung der deutschen Verhältnisse war zweierlei von wesentlichem Einfluß: die Fastnachtsspiele und das Auftreten der englischen Komödianten. Das Mysterium erstarrte, soweit es nicht die Möglichkeit zu komisch-charakteristischen Szenen bot, zu einer rein bildmäßig wirkenden, absolut undramatischen Kunst. Der Knecht Rubin aber, der sich im Laufe der Jahre zum Boten, Jean Posset, Pickelhäring, Harlekin, Jean Potage, Hans Wurst usw. umwandelte und dabei immer der alte Clown und Spaßmacher, der direkte Nachkomme des römischen Mimen und Atellanenspielers blieb, verlangte mehr und mehr nach einem eigenen Betätigungsfeld. Das konnte ihm das lateinische Schuldrama, die geistliche Fortsetzung des Mysterienstückes zur Komödie in den Klosterhöfen und Schulen, das bald zu einem Kampfmittel der Reformation, zu einem Bildungsmittel bester Art auch für die Schauspielkunst bei den Jesuiten wurde, nicht bieten, er konnte es nur beim Volk, inmitten des Karnevalstreibens, auf der Schwankbühne finden.

Denn es hatte sich ähnlich wie in den römischen Atellanen unter den Handwerkern eine dramatische Kunst entwickelt, die auf uralte komische Bräuche zurückging. Die mit Masken verkleideten Fastnachtsspieler, Handwerksmeister, namentlich wohl aber Gesellen und Buben, zogen in den Häusern umher, wurden nach dem Absingen ihrer Scherze bewirtet, bis der größere Umfang ihrer Vorführungen, so Zänkereien zwischen Eheleuten, Prozeßschlichtungen usw., der Stegreifrede schon entwachsen, so engen Raum nicht mehr duldete. Nun schlug man in den Wirtshäusern oder Zunftherbergen, den Zechen, eine ganz einfache, auf Fässern oder Böcken ruhende Bühne auf. Bürger und manchmal Mitglieder der alten Zunft der fahrenden Leute waren die Schauspieler, Bürger waren ihre Dichter. Hans Rosenplüt um die Mitte des 15. Jahrhunderts, dann Hans Volz, Peter Probst und vor allem Hans Sachs (1494—1576) sind als Verfasser deutscher Schwänke zu nennen. Aber wir wissen, daß Hans Sachs auch Tragödien nach klassischem Muster gedichtet hat, daß man in seiner Zeit schon anfing, lateinische Schulkomödien oder die Theaterdichtungen der großen

humanistischen Gelehrten ins Deutsche zu übersetzen und dem deutschen Bürgerpublikum vorzuführen. Dafür aber genügte den Handwerkern und Meistersingern die rohe Fastnachtsbühne nicht, und so kam es in Nürnberg dahin, daß 1550 die Meistersinger ein erstes deutsches Komödienhaus errichteten. Es war wie die Theater in Italien und England eine Sommerbühne, die den amphitheatralischen Zuschauerraum dem Regen wie der Sonne schutzlos preisgab. Man spielte bei Tageslicht und war den Wechsel der Witterung ja schon von dem Aufenthalt vor der Mysterienbühne her gewöhnt. Die Bühne allerdings war überdacht, nud um dieses Vorzugeswillen erhoben die Mitglieder des Rates und andere vornehme Bürger den Anspruch auf beiden Seiten der Szene zu sitzen, ein Brauch, der sich so einbürgerte, daß noch während der Zeit der klassischen französichsen Theaterkunst, als längst das ganze Theater überdacht war, der Hof und der Adel auf der Bühne saßen. Das Nürnberger Theater hatte ähnlich der antiken Orchestra vor der eigentlichen Bühne noch eine niedrigere Vorbühne, nahm also den Brauch der verschiedenen Stockwerke von der Mysterienbühne herüber. Sonst aber scheint die Maschinerie und das Dekorationswesen von der größten Einfachheit gewesen zu sein. Einen die ganze Bühne verhüllenden Vorhang kannte man noch immer nicht, die Schauspieler traten zu Beginn des Stückes auf die Bühne heraus und verließen sie am Ende der Aufführung wieder.

Trotzdem also dieses Theater wie auch das bald danach errichtete Augsburger Bühnenhaus an die Illusionskraft der Zuschauer noch sehr große Zumutungen stellte, datiert von jener Nürnberger Zeit an ein gewisser Aufschwung in den Anforderungen an die Schauspieler. Sie setzten sich noch immer aus Handwerkern und hie und da einigen fahrenden Leuten zusammen; einen Darstellerstand gab es noch immer nicht, obwohl 1585 eine Gesellschaft von Nürnberger Bürgern eine Kunstreise nach Frankfurt unternahm und dort Hans Sachs'sche Stücke spielte. Aber wir wissen aus einzelnen szenischen Angaben bei Hans Sachs, daß man über die ganz unpersönliche, innerlich bewegungslose und unfruchtbare Art der Mysteriendarstellung doch mit Hilfe der, charakteristische Merkmale geradezu heischenden, lustigen Person schon hinaus war. So verlangt Hans Sachs von dem das Stück einleitenden Herold, daß er sich vor und nach seiner Rede verneige. So schreibt er am Schlusse der

„Tragedie mit 12 Personen, die Königin Kleopatra mit Antonio dem Römer" vor, „daß man erst die Toten abtrage und dann die andern Personen in Ordnung abgehen sollen." Der verwundete Antonius soll „kränklich", Kleopatra beim Anblick des sterbenden Geliebten „kläglich" reden. Beim Tode des Antonius heißt es: „Die Königin zerreißt ihr Hauptzier, kratzt ihr Gesicht, weint bitterlich vor Leyd." Das war gegen die nur auf bildmäßige Wirkung gestellte Mysterienkunst ein entschiedener Fortschritt, der als Entwicklungsfaktor diesen Dilettanten der Darstellungskunst nicht hoch genug angerechnet werden muß. Es bedurfte nur der Vereinigung dieser bürgerlichen Künstler zu Gesellschaften, in denen das hier im einzelnen Falle Geforderte und Geleistete zur bewußten Arbeit, zur Darstellungskunst ausgebildet wurde, und der deutsche Schauspielerstand war als Stand da. So groß aber auch die Freude des deutschen Publikums an Schauspielen gegen Ende des Mittelalters war, so lebhaft sich Geistliche und Gelehrte, Bürger und Bauern, Studenten und Lehrer um Abfassung und Darstellung von Bühnenwerken bemühten, zur Begründung eines Schauspieler*standes*, den andere Völker wie Italiener, Spanier, Franzosen und Holländer, namentlich aber die Engländer schon hatten, konnte man selbstständig nicht kommen, es war die Anregung vom Auslande her nötig. Und diese wurde gegeben durch die seit 1586 in Deutschland auftretenden englischen Komödianten.

Die englischen Komödianten und die ersten deutschen Banden.

Schon zur Zeit des Wiener Schulspieldichters Wolfgang Schmelzle waren ausländische Schauspieler, Holländer, nach Wien gekommen und hatten 1604 auf Kosten des Magistrates vor geladenen Zuschauern gespielt, und bereits 1529 beteiligten sich Stipendiaten der Rosenburse, Niederländer und andere Fremde sowie die Schüler und Singerknaben des St. Stephan an einer Aufführung in Wien. Diese niederländischen Komödianten werden wohl vorzugsweise niedrige Possenreißer, Springer und Gaukler gewesen sein, aber jedenfalls beweisen sie die Tatsache, daß auf deutschem Boden ausländische Darsteller schon damals Gefallen und Nachahmung zu finden verstanden. Die englischen Komödianten, die wohl auch nicht mehr als der Ab-

hub des englischen Schauspielerstandes gewesen sind, der in der Heimat keinen Verdienst mehr fand, brachten nun etwas wie eine darstellerische Tradition, genährt an der glänzenden dra-



Abb. 14. Das Schwantheater in London.

Nach einer von K. Th. Gaedertz in der Universitätsbibliothek zu Utrecht aufgefundenen Zeichnung K. de Wittes (1516); vgl. Gaedertz, „Zur altenglischen Bühne".

matischen Entwicklung ihres Vaterlandes, eine stark auf die packende szenische Wirkung gestellte, allerdings ziemlich verrohte Kunst und ein Standesbewußtsein mit, das alle diejenigen, die

es zum deutschen Theater der Zeit zog, nunmehr ebenfalls in sich nährten. So machten die englischen Schauspielerbanden in Deutschland Schule und halfen den deutschen Schauspielerstand schaffen.

In England hatten sich das Drama und das Theater außerordentlich rasch entwickelt. Unter der Regierung Eduards VI. (1547—53) gab man, der Mysterien und Moralitäten längst überdrüssig, das erste Lustspiel, 1561 das erste Trauerspiel auf provisorischen Bühnen. Ständige Bühnenhäuser erbaute man schon zwischen 1570 und 1580, und während der Regierung der Elisabeth (1558 bis 1603) zählte London 17 mit Privilegien ausgestattete Theater, unter ihnen das 1576 eröffnete Blackfriars Theater, an dem Shakespeare seine Bühnenlaufbahn anfing. Nach einigen wenigen Abbildungen können wir uns ungefähr eine Vorstellung von diesen Theatern machen, auf denen die größten Werke aller dramatischen Kunst, Shakespeares Stücke, gespielt wurden (Abb. 14, 15). Zwei Typen kann man im allgemeinen unterscheiden, die offenen, älteren Theater, in denen der Zuschauerraum ungedeckt war, die also nur bei gutem Wetter, im Sommer benutzt werden konnten, und die sie etwa seit 1660 verdrängenden geschlossenen, ganz überdachten Theater, die durch Kerzen



Abb. 15. Innere Ansicht des Londoner Theaters, „Der rote Ochs". Nach einem Bild aus dem Jahr 1662 aus Westermanns Monatsheften.

erhellt und zu Abend-, respektive Nachtvorstellungen verwendet wurden. Die Bühne ragte in beiden Bauarten weit in den ovalen Theaterraum hinein, so daß die Zuschauer im Parterre (pit) auf drei Seiten um das Spielpodium, das sogenannte Proszenium, herum saßen oder standen. Vom Bühnenhaus aus liefen rings um den ganzen Bau Galerien oder Logen, die sich bisweilen über der Szene schlossen. Im Hintergrunde der Bühne deckte ein Vorhang einen Bühneninnenraum, der zur Erweiterung des Spielplatzes dienen konnte und gewisse Dekorationsmöglichkeiten bot. Während nämlich die Vorderbühne, der Hauptplatz der Darsteller, in bezug auf die Dekoration ganz vernachlässigt wurde, konnte man auf der Hinterbühne während einer Aufführung bei geschlossenem Vorhang, Veränderungen vornehmen, die diesen hinteren Raum nacheinander zur Höhle, zum Königssaal, zum Grabgewölbe usw. umwandelten. Auf beiden Seiten der Vorbühne und in den über der Bühne gelegenen Logen hatten die Vornehmen, ganz wie in Frankreich und dem oben erwähnten Nürnberger Spielhaus ihre Plätze. Das übrige Haus, und namentlich das Parterre, war der Platz der weniger Bemittelten, die hier rücksichtslos während der Aufführungen spielten, tranken, rauften und, was bei der Feuergefährlichkeit der im Innern ganz aus Holz bestehenden Gebäude besonders verwunderlich ist, auch rauchten.

Die Schauspieler traten aus den Türen des die Hinterbühne abschließenden Garderobehauses oder aus dem Vorhang der Hinterbühne auf die Vorbühne. Über der Hinterbühne befand sich ein abgeschlossener Logenteil, der im Bedarfsfalle den Besuchern entzogen und als Zinne, Wartturm oder Balkon verwendet werden konnte. Auch die Musikanten werden hier gesessen haben. Man hatte also erforderlichen Falles drei Spielplätze, die Vorbühne, die Hinterbühne und die Bühnenloge zur Verfügung. Nur auf diese Weise wurde es möglich, die in unserem modernen Theater so überaus störenden Verwandlungen auf offener Szene bei Shakespeareschen Stücken einigermaßen zu vermeiden. Man war ja noch vom Misterienspiel her an gleichzeitiges Nebeneinander und Ineinander mehrerer Szenen gewöhnt und hatte Illusionskraft genug das zu verstehen und zu genießen. Eigentümlich war die Stellung der Schauspieler dem Publikum gegenüber. Sie waren dem Unwillen und der Rohheit der Zuschauer sehr stark ausgesetzt. Man suchte sie auf

alle Weise aus ihren Rollen zu bringen, behandelte unbeliebte Darsteller in unflätiger Weise und sah sich in solchem Betragen durch die Lordschaft, in deren Gefolge und Abhängigkeit die Künstler standen, geradezu bestärkt. England, das ganz wie Deutschland, bis tief ins 17. Jahrhundert hinein Frauen auf der Bühne nicht duldete, war schon zu Shakespeares Zeiten das klassische Land der Theaterskandale.

Jedenfalls waren die englischen Schauspieler jener Zeit schon wirkliche Menschendarsteller. Sie müssen in der Kunst zu charakterisieren, ihre Rollen glaubhaft zu machen, schon außerordentlich weit gewesen sein. Wie hätte sonst Shakespeare, der doch nur für die Bühne schrieb, seine noch heute für die Darstellungskunst ungeheuren Aufgaben den Schauspielern seiner Zeit stellen können. Ein strenger Realismus, der sich allerdings noch nicht auf die Kostüme erstreckte, trieb diese Künstler an, so wirklichkeitsgetreu wie möglich zu sein. Aber gerade dieses Streben nach Wirklichkeit führte zu Übertreibungen, die dann oft mit Kunst nichts mehr zu tun hatten, die in die Niederungen grotesker Komik und Roheit zurückführten. Die untersten Volksschichten werden ja so wie so an den wüsten Blut- und Greuelszenen, mit denen Shakespeares unmittelbare Vorgänger und Zeitgenossen, die Kyd, Greene und Nash, ihre Stücke wirksam zu machen suchten, mehr Freude gehabt haben, als an des Hamletdichters reiner und großen Kunst. Die Darsteller solcher „Mordspektakel" vor allem sind es wohl gewesen, die nach Deutschland kamen und hier englische Stücke in englischer Sprache unter größtem Beifalle aufführten.

William Kempe war der erste, der mit fünf anderen Schauspielern 1586 in Dresden, am kurfürstlichen Hofe solche Dramen spielte. Sechs Jahre später zieht eine zweite, größere Truppe unter Führung von Robert Brown durch Deutschland in der Absicht „ihre Fertigkeit in Musik, Gymnastik und Spielen von Komödien, Tragödien und Historien zu zeigen". Wir finden sie in Frankfurt am Main, in Köln und Nürnberg. Ihr folgen bis tief ins siebzehnte Jahrhundert hinein immer neue englische Gesellschaften, die sich nunmehr unter den Schutz von Fürsten und Herren ganz wie in ihrer Heimat stellen, und als kurfürstliche oder herzogliche Hofkomödianten durch das Land ziehen. Einzelne deutsche Fürsten, wie Herzog Julius von Braunschweig und der Kurfürst von Sachsen hielten sich solche

Truppen dauernd zu ihrer persönlichen Belustigung und entließen sie nur urlaubsweise zu Kunstfahrten aus ihren Residenzen. Von 1592 bis 1631 etwa kann man die Blütezeit dieser englischen Schauspieler in Deutschland rechnen.

Schnell finden sie Nachahmung unter den Deutschen. Anfangs haben sie sicher englisch gespielt, mögen sich auch deutsche Schüler, die ihnen aus den für das Schauspiel interessierten Kreisen natürlich in Menge zuliefen, zu englischer Darstellung erzogen haben. Bald aber müssen sie deutsch lernen und deutsche Stücke, Übersetzungen ihrer englischen Originale spielen, bis nach und nach der englische Zuzug aufhört, und „hochdeutsche Komödianten" an der Engländer Stelle getreten sind. Ihr Repertoire ist uns in zwei Sammlungen „Englische Comedien und Tragedien" usw. 1624 und „Liebeskampf oder ander Teil der Englischen Comedien und Tragedien usw." 1630 erhalten und setzt sich aus Stoffen, die wir aus Shakespeare und den Werken seiner Zeitgenossen kennen, zusammen. Aber alle diese Dramen sind gegen den englischen Urtext verderbt und verroht, wahrscheinlich zum Teil der extemporierten Rede der Schauspieler nachgeschrieben. Es kommt darin nicht auf die Vorführung einer tragischen Handlung, sondern vor allen Dingen auf möglichst viel Mord- und Blutszenen, sowie die groben Späße der lustigen Person, die auch hier nirgends fehlen durfte, an.

Einer der beliebtesten Stoffe war der von Titus Andronikus, den ja auch Shakespeare in seiner Jugend bearbeitet hat. Da werden Zungen ausgerissen und Hände abgehackt, da tötet Titus die Söhne der Kaiserin, die seine Tochter geschändet haben, in folgender Weise. Er ruft seinen Leuten zu: „Bringt mir da alßbald ever ein, ein scharffes Scheermesser und ein Schlacht-Tuch heraussen. Ja jetzt habe ich ein heimlichen Rath bei mir erdacht, worin ich alle meine Feinde fangen will, vnd meinen Muth wiederumb genugsam an sie kühlen. (jetzt kömpt einer, bringet ihm ein scharffes Scheermesser vnd ein Schlacht-Tuch, er macht das Tuch vmb, gleich als wenn er schlachten wil.) Gehe auch geschwinde hin vnd hole ein Gefäß. (gehet hin.) Und du kom mit denselben Mörder, den du hast hieher, vnd halte jhm seine Gurgel herüber, daß ich sie kan abschneiden. (Bringt Gefäß.) Und kom du hie mit deinem Gefäß, halt es ihme unter die Gurgel vnd fange alles Blut darein. (Der elteste Bruder wird erstlich herüber gehalten, er wil reden aber

sie halten jhm das Maul zu. Titus schneidet jhm die Gurgel halb abe. Das Blut rennet in das Gefäß, legen ihn, da das Blut ausgerennet, todt an die Erden.) Nun kom du andrer auch heran. Halt jhn ebenso die Gurgel herüber." Nachdem auch er tot ist, nimmt sich Titus vor ihre Häupter klein zu hacken und sie in Pasteten gekocht der Kaiserin vorzusetzen. Solche Blut- und Greuelszenen, an denen das durch die Kreuzigung Christi in den Mysterien bereits verrohte Volk seine helle Freude hatte, wurden mit möglichster Naturtreue vorgenommen. Blutblasen, die die Schauspieler am Halse oder im Wams trugen, wurden aufgerissen, und rannte sich ein Gefangener an den Mauern seines Kerkers den Schädel ein, so durften da das Blut und die herumspritzende Gehirnmasse ebenfalls nicht fehlen. Daß diese Art Kunst beliebter als alles andere war sehen wir an den Nachahmungen solcher Stücke durch deutsche Dichter. Der Herzog Julius von Braunschweig dichtete Fastnachtsspiele in englischer Manier, der Nürnberger Prokurator Jakob Ayrer „dreißig außbündtige schöne Comödien und Tragödien sampt noch andern sechsunddreißig schönen und kurzweiligen Fastnachtspielen." Sie alle geben den englischen Vorbildern nichts nach an Greueln wie an grob komischen Szenen, denn der Pickelhering oder Hans Knapkäse verlangte für seine Scherze und Sprünge ebenfalls einen angemessenen Platz im Theaterstück.

Die komische Person galt unter diesen Darstellern als die wichtigste Figur im Drama. Fast die meisten Prinzipale der englischen und hochdeutschen Truppen spielten den Pickelhering selbst. So schrieb der Herzog Julius von Braunschweig für den Führer seiner Truppe Sackville eine ganze Anzahl von komischen Rollen, nach denen sich dieser Prinzipal auch Jan Bouset (Molkenbier) nannte. Der Pickelhering erschien in allen diesen Stücken als ein tölpelhafter, aber verschlagener und lüsterner, dabei immer lustiger Bursche. Oft stand er in gar keinem engeren Zusammenhange mit der Handlung, sondern trat ähnlich wie der antike Chor oder auch die typischen Figuren der Mimenspiele heraus, wenn gerade eine Ruhepause war, um seine Kunststücke, wüste Tänze und Sprünge, und seine Witze anzubringen. Seine Kunst mußte grob sein um zu wirken, wie ja auch die Hinrichtungs- und Mordszenen möglichst greuelvoll sein mußten. Dazu gehörten allerhand Taschenspielerkniffe

und Gauklertricks, die natürlich gebührend von den Zuschauern bestaunt wurden. Bedenkt man nun noch, daß zwischen den einzelnen Akten einer solchen Tragödie oder Komödie Singspiele, auf eine Melodie gesungene vielstrophige Versfolgen ähnlich den späteren Bänkelsängerliedern, gegeben wurden, so kann man sich ungefähr eine Vorstellung von der Lebendigkeit solcher Aufführungen machen. Das wirkte doch noch anders als die Mysterienspiele oder die ernsthaften Tragödien der Meistersinger, die bescheidenen Fastnachtsschwänke älterer Zeit und die langweilig ernsten Schulkomödien.

Darum bezahlte man diese englischen Komödianten und ihre Nachfolger auch besser als die deutschen Schauspieler. Sie durften beispielsweise von den annähernd 2700 Besuchern einer Aufführung im Nürnberger Fechthause im Jahre 1628 pro Kopf 6 Kreuzer erheben, während die deutschen Schauspieler nicht mehr als einen halben fordern konnten. Natürlich ließ man sie eine hohe Miete zahlen und zwang sie auch sonst zu allerlei Ausgaben, aber trotz der Verpflichtung, nur beim Stadtwirt sich zu beköstigen, trotz der Gratisvorstellung für den Rat und „dero liebliche Gemahlinnen und Kinder“, sowie der Spesen für Beleuchtung und Musik wird die Einnahme, die einer solchen Truppe während einer in der Regel 14 Tage dauernden Spielzeit erwuchs, nicht gering gewesen sein.

Mit großem Pomp wurde, wenn die Erlaubnis des Rates zu den Spielen eingeholt worden war, ein Umzug des gesamten Personales durch die Stadt gehalten. Gedruckte Anschlagzettel verkündeten in marktschreierischer Weise Bedeutung und Art der Vorstellungen; das Spiel selbst begann mit Trompetengeschmetter oder mit einer Ansprache des Pickelherings. Die Bühne war anfangs ein einfaches Podium in einer Schänke ohne Vorhang und Dekoration, von Teppichen auf drei Seiten umschlossen. Der Teppich des Hintergrundes ließ sich auseinanderziehen und gab dann den Blick in einen hinteren Raum frei, der, ganz wie in England, durch einige Dekorationsstücke szenisch verändert werden konnte. Später mögen in den wenigen ständigen Bühnenhäusern, die schon vorhanden waren, noch einige die Illusion fördernde Verbesserungen vorgenommen worden sein; im allgemeinen begnügte man sich mit dieser einfachen Bühne. Auch auf die Kostüme verwandte man wenig Aufmerksamkeit, man trug „Bauerskleider“, „fürstliche“, „zer-

rissene", „heidnische" Gewänder, die wohl der Tracht der Zeit entsprachen.

Nur der Possenreißer, sofern er nicht als Hirt oder Henker, als Bauer oder Hofmann erschien, hatte ein besonderes, wahrscheinlich aus Holland stammendes Kostüm „Schnallenschuhe, weite offne Beinkleider von greller Farbe, die fast bis zum Knöchel herabreichten, an den Seiten mit einem gezackten grün oder blauen Streifen, eine offne, hochrote Schoßjacke, über die grüne oder blaue Weste einen Ledergurt, vorn mit einer Schnalle oder einer großen Schelle und einen breiten, runden Hemdkragen. Der graue Hut auf entweder kurz geschorenem Kopf oder hoch auf dem Scheitel zusammengebundenem langem Haar. Das hölzerne Narrenschwert steckte im Gurt" (Devrient).

Je wüster es auf der Bühne zuging, um so größer war der Erfolg. Blieb so eine literarische, das Kunstdrama fördernde Einwirkung dieser Schauspieler von vornherein ausgeschlossen, so ist der Antrieb, den sie den deutschen Darstellern gegeben haben, doch nicht gering anzuschlagen. Man lernte jetzt leben auf der Bühne, man mußte sich regen und auf unerhörte, nicht dagewesene Wirkungen sinnen, wenn man gefallen wollte. Die breite Behaglichkeit des rezitierenden Mysteriendramas, die immer gemütlich gebliebene Lustigkeit der Fastnachtschwänke wurde vergessen bei diesem tollen und oft fürchterlichen Wirrwarr des Geschehens. Nur wenn die zugrunde liegende Handlung mit recht starken Situationseffekten gewürzt wurde, war der Erfolg sicher. Darum geht von den englischen Komödianten eine Darstellungsart aus, die zwar noch immer mit der Schauspielkunst nicht sehr viel zu tun hat, die aber Beweglichkeit und Natur, wenn auch grobe Natur anstatt der zaghaft stelzenden Unnatur der Mysterien- und Schulkomödianten auf die Bühne bringt.

Die deutschen Nachfolger der Engländer, die Truppen eines Treu, Georg Eckher und Jakob Kühlmann blieben sich der englischen Wirklichkeitsfreude so sehr bewußt, daß sie bald alle und jede Grenze überschritten. Die vielen „Studiosi", meist entlaufne Theologen, denen das Vagantentum besser zusagte als die Kanzel, besaßen zwar mehr menschliche Bildung und sicherlich mehr Talent als die biederen Darsteller aus den Meistersingerzünften, aber Bildung wie Talent wurden ihnen gefährlich, weil sie sich nicht zu zügeln wußten. Sie sprengten die Fesseln, die das Drama als Mittel zum Zweck doch den Engländern noch auferlegt hatte,

sie gingen über zum Stegreifspiel und kümmerten sich, in dieser Kunstübung aufs schlimmste von Italien her beeinflußt, um die Absichten der Dichter überhaupt nicht mehr. Gefallen finden um jeden Preis, das war ihre Devise; die Bühne ward ihnen zum Tummelplatz ihrer wilden Phantasie; kein Dichter wies ihrer stürmischen Begabung den rechten Weg.

Die wenigen poetischen Talente der Zeit schrieben für die Schulkomödie oder verfaßten streng nach den Regeln des französischen Renaissancetheaters gebaute Dramen, die den Weg auf die Bühne nicht fanden oder bei Gelegenheitsaufführungen an fürstlichen Höfen ein kurzes Dasein fristeten. Gryphius, Lohenstein und der Zittauer Rektor Christian Weise gingen so für die Entwicklung der deutschen Bühne verloren, die in jener Zeit einzig von brutal entstellten Bearbeitungen ausländischer, namentlich italienischer und spanischer Werke und von rohen Possen niederster Art lebte. 'So trennte sich in dieser Zeit, die unheilvoll von den Wirren des dreißigjährigen Krieges beeinflußt wurde, auf lange Jahrzehnte die volkstümliche Kunstübung der hochdeutschen Komödianten von den gelehrten Bestrebungen der klassisch gebildeten Hofpoeten und vornehmen Dichter. Diese huldigten dem Zeitgeschmack an idyllischen Schäferspielen, allegorischen Balletten und Festspielen, an italienischen oder französischen Komödien und Opern, jene versuchten vergeblich aus den Niederungen des Lebens und der Kunst in die Höhe zu gelangen.

Denn daß die hochdeutschen Komödianten mit ihrem Stegreifspiel die feinen Hofkreise nicht lange interessieren konnten, liegt auf der Hand. Dazu stand das 17. Jahrhundert zu sehr unter dem Einflusse des italienischen Renaissancetheaters. Darum sanken auch die deutschen Schauspielerbanden, die etwa an fürstlichen Höfen hochgekommen waren, mehr und mehr in ihrem gesellschaftlichen Ansehen, zumal da man begann Frauen in weiblichen Rollen auftreten zu lassen, bis mit dem Ende des 17. Jahrhunderts der bürgerliche Verruf vollzogen war. „Klopffechter, Spatonschläger, Luftspringer und Feuerfresser waren unter den ersten Liebhabern und Helden dieser Banden zu finden, und diese Mischlingskünste wurden mit Verzerrungen und Fratzen, mit marktschreierischen Ankündigungen des kapriolenschneidenden Pickelherings an den Mann gebracht."

Einen vorübergehenden Aufschwung nahm die deutsche Schauspielkunst in den Wanderjahren nur einmal in der „berühmten

Bande" des Magisters Johann Velthen, die vorwiegend aus Studenten bestand und einen Schauspielerstamm lieferte, aus dem die späteren Gesellschaften und Prinzipale sich rekrutierten. In Dresden, wo am Hofe Johann Georg II. schon seit 1669 Komödianten mit jährlichem Gehalt angestellt waren — eine bedeutsame Tatsache in dieser Blütezeit der italienischen Oper — wurde Velthen 1685 mit seiner Frau und einer Anzahl von Schauspielern und Schauspielerinnen zu kurfürstlich sächsischen Hofkomödianten mit einem Gagenetat von 1950 Talern ernannt, und damit die Gründung des ersten deutschen Hofschauspieles vollzogen. War dieser Prinzipal, der es mit sich und seiner Kunst sehr ernst nahm, bisher gleich seinen wenig geachteten Kollegen von Ort zu Ort gezogen, hatte er noch immer auf der einfachen mit Teppichen verhangenen Vor- und Hinterbühne der englischen Schauspieler auftreten müssen, so stand ihm nun ein festes Komödienhaus mit Dekorationen und Maschinerie, eine Theatergarderobe mit allem Zubehör aus dem Fundus der Oper, sowie Musiker und Kapellensänger zur Verfügung. Leider dauerte die Herrlichkeit nur bis zum Tode Johann Georg III., also ganze sechs Jahre.

Das Repertoire von Velthens Theater bestand vorwiegend aus Übersetzungen nach Molière, Goldoni und Calderon, daneben natürlich auch in den gerade damals äußerst beliebten Haupt- und Staatsaktionen, einer Fortbildung der englischen Komödiantenstücke, die meistenteils improvisiert wurden. Die Kunst oder Unkunst der Improvisation hatte Velthen aus der Stegreifkomödie während seiner früheren Wanderjahre kennen und üben gelernt. Sie bestand darin, daß man den Darstellern den Inhalt der Intrigue, die Fabel des Stückes bekannt machte und mit ihnen verabredete, in welcher Weise die entscheidenden Momente der Handlung aufeinanderfolgen sollten. Einzelne Szenen und Sätze standen wörtlich fest und mußten memoriert werden; das übrige überließ man der Phantasie und Laune der Darsteller. Es ist klar, daß solche selbstschöpferische Tätigkeit in den Hauptaktionen, denen Velthen gern noch biblische Texte zugrunde legte, und in den Komödien oder Kluchten, die Schlagfertigkeit und Gewandtheit der Schauspieler ungemein fördern mußte. Nur intelligente Leute waren da zu brauchen, die genug Natürlichkeit und sichere Beherrschung ihrer Mittel besitzen mußten, wenn sie sich nicht verblüffen lassen wollten, denen auch die Spielregeln und eine tüchtige Bühnenroutine in Fleisch und Blut übergegangen waren.

Doch solche Bravour in geschickten Einfällen mußte notgedrungen im Laufe der Zeit auch bei den begabtesten Darstellern erlahmen. So geschah es mit Velthens Leuten, so noch viel mehr und viel gefährlicher für die Kunst mit den anderen Banden. „Da trat an Stelle genialer Kühnheit, die im bombastischen Pathos doch immer noch von Überkraft der Leidenschaft und Begeisterung zeugte, die rohe Impertinenz aberwitzig pomphafter Tiraden." Das sah Velthen kommen, und so wandte er seine Aufmerksamkeit Dichtungen zu, die solcher Improvisation nicht bedurften, die selbst voll saftigsten Lebens waren und nach Verlebendigung durch leidenschaftliche, geniale Naturen geradezu verlangten. An Molières Komödien, in denen der alte Spaßmacher nicht minder gut vertreten war, wie all die anderen typischen Figuren, die seit der deutschen Fastnachtskomödie als Geizige oder gefoppte Neunmalkluge, die Freude des Publikums ausgemacht hatten, lernte die echte Kunst der Menschendarstellung in Velthens Truppe recht eigentlich sich bilden. So wurde dieser Mann für kurze Jahre der erste Lehrer und Förderer bewußter, kunstmäßiger Menschenschilderung von der Bühne herab.

Die Franzosen hatten es ja längst zu einer nationalen Dramatik und damit auch Schauspielkunst gebracht. Die italienischen Schauspieler der Renaissancezeit, die Comédiens, hatten den Passionsbrüdern und Bazochiens ihre Theater abgekauft und die neue, ebene Renaissancebühne darin eingerichtet. Während die Aristokratie an den Aufführungen der gelehrten Dramen eines Jodelle und seiner Zeitgenossen sich erfreute, befriedigte das seiner Moralitäten und Farcen beraubte Volk seine Schaulust an den Stegreifkomödien der Italiener, der Commedia del arte, die so im Gegensatz zu der geschriebenen, textlich feststehenden Commedia erudita genannt wurde. Nach und nach wurden diese italienischen Truppen von neben ihnen entstehenden französischen Gesellschaften wieder verdrängt, bis es einer solchen französischen Darstellertruppe, die im Hôtel de Bourgogne seit 1607 ständig spielte, gelang, eine jährliche königliche Unterstützung zu erhalten. Seit 1611 führte sie den Namen Troupe royale. Eine zweite Gesellschaft spielte im Pariser Stadtviertel Marais und machte seit 1620 der Troupe royale erfolgreiche Konkurrenz. Ihren Höhepunkt erreichte sie mit der Erstaufführung des regelmäßig, d. h. einheitlich in bezug auf Ort, Zeit und Handlung gebauten „Cid" von Corneille 1636. Später ging das Maraistheater dann allmählich zurück und pflegte

seit 1650 das unter Einfluß der Oper und ihres Dekorationsaufwandes entstandene Ausstattungsstück. Seit 1658 spielte Molières Gesellschaft in Paris, und zwar neben einer ständigen italienischen Truppe im Palais royal. Da Molière königliche Unterstützung erhielt, hieß auch seine Gesellschaft Troupe du roi. Nach dem Tode des Dichters vereinigte sich Molières Truppe mit der des Maraistheaters und 1680 verschmolzen sie mit den königlichen Schauspielern des Hôtel de Bourgogne zur Comédie française, der noch heute bestehenden ältesten und ersten Bühne Frankreichs.

Ihre Schauspieler werden gewiß, einer ganz anderen geistigen Kultur erwachsen wie die deutschen Darsteller Velthens, an edleren Kunstwerken gebildet, an ein festes, mit Dekorationsmöglichkeit versehenes Bühnengebäude gewöhnt, eine in ihren letzten Spuren noch heute erkennbare darstellerische Tradition gehabt haben, die weit von der Kulissenreißerei hochdeutscher und englischer Komödianten entfernt war. An Molières Menschen knüpfte Velthen mit seinen Bemühungen, eine höhere Stufe der Menschendarstellung zu erreichen, an. Die französische Tragödie aber benutzte er, wie alle seine zeitgenössischen Konkurrenten nur als Rahmen seiner Haupt- und Staatsaktionen. Wäre das kurfürstliche Schauspielhaus in Dresden länger bestehen geblieben, vielleicht hätte sich von Velthens Truppe aus ebenfalls eine feste schauspielerische Tradition bilden können. So aber war er bald wieder mit seinen Leuten dem Wanderleben preisgegeben und mußte sich, wohin er auch kam, dem Geschmack seines Publikums anbequemen, der ganz gewiß nicht immer an Molières komischer Größe und Grazie Gefallen fand. Der Mann, der ein höfisch-feines Publikum mit deutscher Schauspielkunst zu ergreifen gewußt hatte, mußte nun wieder träge, derbe Nerven erschüttern. „Das Gewaltsame, Überraschende, das Packende und Seltsame war wieder Zielpunkt des dramatischen Effektes, der bescheidene Humor mußte wieder der groben Possenreißerei Platz machen.“ Gegen die Oper mußte er mit marktschreierischer Reklame überall aufzukommen versuchen, die Hoffnung seiner aus dem Volkstümlichen erwachsenen Kunst gegenüber der Modekunst der höheren Gesellschaftsschichten zum Siege zu verhelfen erwies sich als trügerisch. Müde und gebrochen stirbt so der einzige, der den Verfall des eben geschaffenen Standes aufzuhalten versucht hatte, auf dem Totenbette von der Unduldsamkeit der Geistlichkeit gemartert, anfangs der neunziger Jahre des

17. Jahrhunderts in Hamburg. Seine Witwe führte die Truppe weiter, der Auflösung entgegen.

Was bei Velthen Natur gewesen und nach Natürlichkeit gestrebt hatte, wurde nun zur wüstesten Unnatur. „War die outrierte englisch-niederländische Manier der Grundtypus im Spiel der Studentenkomödianten geblieben, waren die Leidenschaften mit dem überspanntesten wildesten Ausdrucke, mit den ausschweifendsten Geberden und mit wahrhaft haarsträubender Ekstase dargestellt worden, während daneben eine gewisse feierliche Vornehmheit in der Haltung der ruhigen Szenen achtungsvolle Scheu beim Publikum erhielt, so artete nun das Pathos der gewöhnlichen Extemporanten in hohle Raserei, in wildes Gebrüll, Kreischen und Zähneknirschen, in bedeutungslose, luftzersägende Armschwenkungen und Gliederverrenkungen aus." Dazu kam, daß das Publikum, von der reichen szenischen Pracht der Oper verwöhnt, im Schauspiel die gleiche Größe der Illusion erwartete und nicht fand. Man gab Tausende für die Ausstattung fremder Kunstwerke, für italienische Tänzerinnen und Sänger hin. Die Höfe und Städte hielten sich italienische Truppen zu enormen Preisen, aber für die deutsche Wanderbühne hatte man nichts übrig. Hätten sich die herumziehenden Komödianten wie früher mit Aufführungen im „Tantzhaus", mit der bescheidenen englischen Bühne, deren Hinterraum „im Perspektiv" gewisse einfache Dekorationen zuließ, noch begnügen dürfen, man hätte vielleicht an dem Ernste Velthens noch eine Weile festhalten können. Aber das Publikum verlangte mehr, und so mußte auch die ärmlichste Truppe einen Wald, einen Saal und etwa eine Bauernstube in ihrem Dekorationsbestand mit sich herumschleppen, ohne daß ihr diese kümmerliche Nachahmung der Opernpracht viel eingetragen hätte. Wo feste Komödienhäuser waren, forderten die Behörden hohe Mieten; so wurde die geringe Einnahme noch verkürzt durch große Spesen.

Die Kostüme waren mehr als dürftig; meist begnügte man sich mit einem barocken Aufputz der täglichen Kleidung. „Bei dem weiblichen Anzuge war mit Federn, Schleiern, Überwürfen und Besätzen viel geleistet, und die Budenkomödiantinnen unterließen nicht, sich mit Plunder und Fetzen aller Art und einem verschwenderischen Aufwande von Goldpapier zu bedecken . . . Bei dem männlichen Personal blieben namentlich die Unterkleider der herrschenden Mode unantastbar, und darum war allerdings der Besitz der schwarzen Sammetbeinkleider für jeden mimischen Künst-

ler von ernster Bedeutung. Mochten nun römische, assyrische oder mittelalterliche Helden vorgestellt werden, bei den kurzen Sammethosen, weißen Strümpfen und Schnallenschuhen hatte es ein für allemal sein Bewenden. Auch der breitschößige Rock, die lange Weste jener Zeit blieb den europäischen Helden aller Zeiten" (Devrient). Wo von der Oper her ein Fundus vorhanden war, gab es „romanische und türkische Kleider für die vorzeitlichen und asiatischen Dramen, während alle mittelalterlichen Stücke in einer phantastischen Tracht gespielt wurden, welcher die damals moderne Kleidung zugrunde lag." Daß man überhaupt einigen Wert auf die Kostüme legte, ging natürlich ebenfalls auf die Oper zurück. Zur Hebung des Wesens der Schauspielerbanden trug der Flitter nichts bei. Seit 1690 etwa trennte sich die für ernst ausgegebene und ernst genommene Haupt- und Staatsaktion, die mehr denn je improvisiert wurde, von ihrer komischen Nebenhandlung insofern, als die extemporierten Scherze des Pickelheringes zu selbständigen kleinen Dramen wurden. Sie bildeten sich unter italienischem Einfluß namentlich in Wien zu Harlekinaden aus, denen der Schlesier Anton Jos. Stranitzky unter kaiserlichem Privilegium 1708 ein erstes ständiges Heim im Kärtnertortheater gründete. Hier gab er nach Haupt- und Staatsaktionen mit Duetten und Arien als Einlagen ausgestattete Nachspiele, deren Inhalt auf die niedrigste Possenreißerei hinauslief. Den typischen Salzburger Bauern, den Hanswurst spielte Stranitzky selbst; sein Nachfolger Prehauser († 1769) hielt diese Wiener Possen auf der gleichen komischen Höhe. Später schuf Jos. Kurz die Gestalt des Tölpels Bernardon und als Leopoldl, Lipperl, Thaddädl und Jackerl hat der Hanswurst in Wien weiter existiert, bis der Schauspieler Laroche († 1807) ihn zum Kasperle umformte, der ja noch heute in unserem Marionettentheater fortlebt.

Im übrigen Deutschland fristeten die Banden ihr trauriges Los als Budenschauspieler kümmerlichster Art. Verachtet und ausgestoßen aus der Gesellschaft, namentlich seit Frauen mit ihnen herumzogen und auftraten, konnten sie kein erträgliches Leben und nicht einmal ein ehrliches Sterben und Begräbnis finden. Kein Wunder, daß sie, was die Wirklichkeit ihnen an Achtung, an Lebenswerten überhaupt versagte, im Scheine ihres Bühnendaseins sich selbst zu schaffen suchten. Der „Komödiantenton", der Dünkel des kleinen Mimen, der sich selbst mit den großen Gestalten, die er darstellen muß, verwechselt, wurde Mode. Wenn einst die

Studenten frisch und begeisterungsfähig unter Velthens Leitung um der Kunst willen gewirkt hatten, so regierte jetzt der niedrigste Erwerbssinn unter diesen zigeunerhaft einherziehenden, bunt aus allerlei Lebensverhältnissen zusammengewürfelten, mit Taschenspielern, Equilibristen und Marionettendarstellern durchsetzten Banden. An Stelle eines berechtigten Selbstgefühles herrschte unter ihnen eine ärmliche Betonung der durch Lebensalter und Rollenfach erworbenen Rechte. Herr „Königsagent", „Tyrannenagent", „Curtisan", „Harlekin", „Pantalon" waren nicht nur Rollenbezeichnungen, sondern Titel, auf die ein jeder streng hielt. Iffland erzählte aus dieser Epoche der deutschen Schauspielkunst, die ihm durch die Tradition in seiner Jugend noch bekannt geworden war: „Den allertragischesten Helden mußte der zweite Held zuerst grüßen, wogegen jener nur erwiderte. Die, welche die Vertrauten spielten, waren barhäuptig, sowie der erste Held oder Tyrannenspieler sich blicken ließ . . . Ein Neuling konnte nur durch Dienstjahre das Recht erlangen, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erscheinen. Ein Wort über das Spiel der älteren Glieder ward für ein Zeichen des Wahnsinns genommen. Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes in die Schauspielerzunft geschah mit der größten Umständlichkeit. Die erste Frage war: „Kann der Herr eine Zepter-Aktion machen?" Hierauf wurde ihm ein Kommandostab eingehändigt, mit welchem er probieren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte ruhen zu lassen, oder damit fernhin in das unbekannte Land gebieterisch zu deuten. Bewährte sich dabei ein Geist, welcher Formalität wittern ließ, so ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Konnte diese das Kopfnicken der alten Gesellen erlangen, so trat das Oberhaupt vor, an den Neuling heran und sprach folgende Worte: „Ist der Herr eines Paars schwarzsamtner Beinkleider mächtig?" Konnte diese Frage bejaht werden, so war mindestens die Fähigkeit entschieden, angenommen werden zu können. Diese erfolgte nun nach Anmahnung und Angelobung zu Gehorsam, Arbeit und Demut . . . oder man trank langsam und viel mit dem vielwerten Kollegen, ließ ihm einen Gedächtnistaler in den Seckel gleiten, beschenkte ihn mit vielen Lehren und ließ ihn weiter ziehen."

So sah es um die Wende des 17. Jahrhunderts um den deutschen Schauspielerstand aus. Die englischen Komödianten hatten ihn begründet, ihm aber an Entwicklungsmöglichkeiten nicht viel mitgegeben. Eine deutsche dramatische Dichtung, die alle Volkskreise

interessiert hätte, gab es nicht, und die aristokratische Weltanschauung der Epoche, die den absoluten Staat als die einzig mögliche Staatsform verherrlichte, verlangte Fürstendiener, von denen eine Individualität nicht gefordert wurde. Die Kunst aber braucht Individualitäten und vor allem die Schauspielkunst, deren Zweck die Darstellung des Menschen ist. So mußte ein Stand, der von allen Gesellschaftsklassen verachtet wurde und von den Kreisen der Bemittelten wenig materielle Unterstützung erhielt, im Kampfe gegen die fremde Kunstgattung der Oper notwendigerweise erliegen und im Dienste niederer Masseninstinkte verkümmern. Trotz heißen Bemühens einzelner war an eine aufwärtssteigende Entwicklung nicht eher zu denken, als bis eine Umwälzung in der Staats- und Weltanschauung sich vollzogen hatte, welche die dramatische Kunst zum Allgemeingut des gebildeten Bürgertums machte und damit gebieterisch nach dem Können des Schauspielers rief.

Das Theater der Renaissance und die Entwicklung des modernen Theatergebäudes.

Auch in Italien war während des Mittelalters das Mysterienspiel, die sacra rappresentazione zur großen öffentlichen Volksbelustigung geworden. Mit dem Aufkommen des Humanismus wandte sich die Festesfreude der Renaissance wieder mehr und mehr dem antiken Theater und dessen Stoffen zu. Als im Jahre 1428 zwölf unbekannte Lustspiele des Plautus aufgefunden wurden, als Pomponius Laetus in Rom seine Aufführungen des Terenz und Plautus in der Ursprache vor dem gelehrten Publikum der Akademie auf einer einfachen Bühne herausbrachte, da ahnte man wohl kaum, welch gewaltigen Aufschwung der Theaterbau und die Kunst der Szene in allernächster Zeit in Italien nehmen sollte.

Von den Höfen der Renaissancefürsten geht die Entwicklung des modernen Theaterbaues aus. Man pflegte bei den Aufführungen klassischer Dramen Zwischenspiele, Intermezzi, in die Vorstellungen einzuschieben, die ganz und gar der Schaufreude des höfischen Publikums dienten. Da sah man mythologische oder allegorische Pantomimen, in denen allerhand Tiere und mythologische Ungeheuer auftraten, da fanden unter Musikbegleitung Tänze nach Art unseres modernen Balletts, sogenannte Moresken

statt, von Nymphen und Satyrn oder Mohren getanzt. Für diese Vorführungen bedurfte man einer Bühne, der nicht mehr das Neben- oder Übereinander des Mysterientheaters oberstes Gesetz war. Mochte man im Freien, im Garten eines Palastes, oder im geschlossenen Raume eines höfischen Besitztums spielen, wie dies 1491 zuerst in Ferrara, am Hofe Ercoles I. geschah, immer verlangte man von der Bühne die Beachtung der neuentdeckten Kunst des perspektivisch angeordneten Bildes. Damit war eine stärkere Betonung der Tiefe des Bühnenraumes, eine kunstvolle Ausgestaltung des Bühnenhintergrundes geboten. Die Grundform dieser Bühne war anfangs noch immer die attische, aber die drei Tore des griechischen Theaters hatten sich zu Durchsichten prächtigster Art entwickelt.

Bramante ist wohl der eigentliche Erfinder dieser modernen Perspektivbühnen gewesen, die durch einen seit 1519 nachweisbar angewendeten Vorhang von dem amphitheatralisch auf Holztribünen errichteten Zuschauerraum getrennt war. Peruzzi (1481—1537), der Mitarbeiter Bramantes an der Peterskirche, baute in Rom die erste perspektivische Bühnendekoration. Von dem Bologneser Architekten Sebastian Serlio haben wir die erste vollständige Beschreibung eines solchen Renaissancetheaters, das er auf einem freien Platze in Vicenza errichtete, das aber ebensogut in einen Saal eingebaut werden konnte. Es bestand aus zwei Teilen, der Bühne und dem Zuschauerraum. Die Bühne war zweiteilig. Ihr vorderer, ebener Teil, der 1,10 m über dem Fußboden lag und den eigentlichen Schauplatz der Handlung bildete, war sehr stark gebaut mit Rücksicht auf die Tänzer und Springer, die hier auftraten. Der hintere Teil stieg stark nach dem Hintergrunde zu an und trug die perspektivisch errichtete Szenerie mit Gebäuden und Landschaften in starker Verkürzung. Von den Gebäuden waren immer nur zwei Fassaden so sichtbar, daß die eine nach dem Zuschauerraum, die andere nach der Mitte der Bühne gerichtet war. Der Hintergrund, das Schlußprospekt sollte so vor der Rückwand des ganzen Gebäudes stehen, daß zwischen beiden ein mindestens 60 cm breiter Durchgang für die Schauspieler blieb. Den Horizont für das perspektivische Bühnenbild verlegte Serlio nicht in den Schlußprospekt, sondern über diesen soweit hinaus, als die Tiefe der Hinterbühne betrug. Dadurch stießen die auf der Bühne befindlichen Gebäude im Hintergrunde nicht aufeinander und gaben in ihrer seitlichen Anordnung den Anschein

einer ganz beträchtlichen Tiefe der Gesamtbühne. Für die nach dem Zuschauerraum gerichteten Vorderfassaden der Bühnengebäude befand sich der Horizont auf der Hinterwand des Bühnenbaues. So entstand eine ziemliche Naturtreue des Bühnenbildes. Die auf der Bühne befindlichen Gebäude, die man anfangs wohl massiv errichtete, baute Serlio aus zwei bemalten Leinwandrahmen auf. „Für Gebäude in der Ferne genügt nur ein einziger Rahmen". Großen Wert legte der Künstler auf die Art dieser Bauten. Sie sollten immer edel und schön sein. Er empfiehlt „Säulengänge, zwischen deren Öffnungen andere Gebäude zum Vorschein kommen. Malereien geschichtlichen oder mythologischen Inhalts an den Fassaden sind nur geeignet, den festlichen Eindruck zu verstärken." Um das Bühnenbild im Hintergrunde zu beleben, rät er an, gehörig verkürzte Figuren aus Pappe, Soldaten zu Fuß und zu Pferd usw. über die Szene gehen zu lassen. Zur Beleuchtung der Saalbühne dienten in der Mitte über der Szene angebrachte Kronleuchter, belebend sollten auch die von hinten beleuchteten Fenster der Vorderfassaden wirken. Streng nach Vitruvius unterschied er die Tragödienbühne von der der Komödie und der des Satyrspiels. Die Komödienbühne stellt Privathäuser, die Tragödienbühne Monumentalbauten, wie Tempel und Paläste dar und für die Satyrdramen, die sogenannten Eklogen genügen Landschaften und dörfliche Szenen.

Vor der Bühne blieb ein Proszenium genannter Platz frei. An ihn schloß sich die halbkreisförmige Orchestra mit den Plätzen der vornehmsten Zuschauer, um eine Stufe über den Boden des Proszeniums erhöht, an. Dann folgten die übrigen Sitzreihen, die von einer Mitteltreppe aus erreichbar waren. Die obersten Reihen blieben dem „gemeinen Volk" vorbehalten, wenn dies in einem solchen, durchaus zu privaten Zwecken errichteten Theater überhaupt zugelassen wurde. Während der ganzen Vorstellung blieb das Bühnenbild, abgesehen von den auf- und abtretenden Personen unverändert, konnte also nur, nachdem der Vorhang in römischer Weise gefallen war, durch die Schönheit seiner Dekorationen wirken. Das vollendetste Theater dieser Art war das noch heute vorhandene Teatro Olimpico in Vicenza, ein von Palladio 1580 begonnener Holzbau, dessen Szenengebäude durch seine drei Tore einen Ausblick auf fünf sich nach hinten verengende, in Reliefperspektive errichtete Gassen ermöglichte. Auch dieses Theater war in einem von mehreren Straßen zugänglichen Gebäude ein-

gebaut und diente in seiner Glanzzeit den Aufführungen der Humanisten.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Blütezeit der Intermezzi, der Entstehungszeit der modernen Oper, trat an Stelle der festen Dekoration die bewegliche. Nach antikem Muster stellte man, zuerst wohl in Florenz, auf beiden Seiten der Bühne mehrere sich nach dem Hintergrunde zu verjüngende dreiseitige Prismen, Telari, hintereinander auf, die um eine Achse drehbar waren und so verschiedene szenische Veränderungen möglich machten. Auf die Dreizahl war man beim Szenenwechsel natürlich nicht beschränkt, da während des Spieles die der Bühne abgewendeten Prismenseiten ausgewechselt werden konnten. Einige Jahrzehnte herrschte die Telaribühne; dann wurden die Telari durch die noch heute üblichen Kulissen oder Schieber verdrängt. Diese Kulissen, die man beliebig in die Bühne hineinschieben und aus ihr herausrücken konnte, gaben nun recht eigentlich den Spielenden und Tanzenden die größte Bewegungsfreiheit. Von der Bühne führten jetzt Stufen hinab in den Zuschauerraum, damit die Auftretenden, namentlich die Tänzerinnen, den unten Sitzenden sich nähern konnten. Auch kam es schon vor, daß die vornehmsten Zuschauer sich während der Vorführung auf die Bühne begaben, hier mittanzten oder sich auf beiden Seiten der Szene niederließen, eine Sitte, die wir namentlich in Frankreich sich ausbilden sehen, bis Voltaire das Publikum wieder von der Bühne vertrieb. Die Musiker standen hinter den Kulissen; erst nach und nach wurde es üblich das Orchester vor die Bühne zu legen, so daß die Verbindungstreppe nach der Bühne auf die beiden Seiten des Orchesterraumes gedrängt wurde.

Alle diese Theater waren Privatbauten, zur Belustigung einer vornehmen, feingebildeten Gesellschaft, mit allem erdenklichen künstlerischen Raffinement errichtet und schlossen die Beteiligung eines breiteren Publikums als Zuschauer von vornherein aus. Man war auch im Theater immer zu Gaste und genoß die Aufführungen als angenehme Unterhaltung, zu der beizutragen im Belieben eines jeden einzelnen stand. Daher der ungezwungene Verkehr zwischen dem Zuschauerraum und der außen kunstvoll vom Architekten umrahmten Bühne, daher auch der mehr und mehr Mode werdende Brauch, das ebenerdige Proszenium, einen Teil des Zuschauerraumes, des Parterres, bei den Vorführungen mit zu benutzen. Fußturniere werden hier abgehalten

und jederzeit muß der Theatersaal auch als Tanzplatz verwendet werden können.

Um nun den an diesen Belustigungen Unbeteiligten nicht die Möglichkeit des Zuschauens zu nehmen, mußte man für Plätze sorgen, von denen aus die Bühne so gut wie das Parterre übersehen werden konnte. Daher baute Giovanni Battista Aleotti (1546—1636) im Auftrage des prachtliebenden Ranuccio I. Farnese in Parma 1618 das Teatro Farnese ins herzogliche Schloß so ein, daß die Zuschauersitze in dem oblongen Theatersaal das Parterre hufeisenförmig ansteigend umgaben. Damit war ein weiterer Fortschritt in der Entwicklung des modernen Theaterbaues gemacht. Aber Aleottis Bau ist noch in anderer Hinsicht interessant. Ganz abgesehen davon, daß sich am Teatro Farnese der allmähliche Übergang des Renaissancetheaters in den Barockstil zeigt, sehen wir hier zum ersten Male die etwa um 1620 von Aleotti erfundene Theaterkulisse durchgehends in Anwendung. Aleottis Schüler Torelli (1608—1678) führte dann die Kulissen überall in Italien ein und machte sich durch die Erfindung der Schnellverwandlungskulisse in ganz Europa berühmt. Der Jesuit und Baumeister Andreas Pozzo (1642—1709), einer der genialsten Theaterarchitekten, die je gelebt haben, erweiterte die Wirkung der Kulissenbühne noch dadurch, daß er Kulissen mit „geraden Rinnen", also parallel zum Schlußprospekt und Kulissen mit schrägen Rinnen, die schräg nach dem Innern des Bühnenraumes gestellt wurden, verwenden lehrte. Hinter einer dieser schrägen Kulissen stand in seinem Theater auch der Souffleur. Nach wie vor aber blieb das Bühnenbild streng symetrisch geordnet, so daß der Augenpunkt, in dem im Hintergrunde alle Dekorationen zusammen zu laufen scheinen, noch immer in der senkrechten Mittelachse der Hinterbühne lag.

Von dem hufeisenförmigen Amphitheater Aleottis zum Logenhaus war nur ein kleiner Schritt. Die ursprünglichen Saaltheater der Renaissance hatten die Logen ja nicht gebraucht; als aber mit der wachsenden Beliebtheit der Oper die breitere Öffentlichkeit gegen Zahlung eines Eintrittsgeldes an den Aufführungen teilnahm, genügte auch die amphitheatralische Form nicht mehr. Der Theaterarchitekt und Maschinenerfinder Fabricio Carini Motta in Mantua gab in einem 1676 erschienenen Handbuch des Theaterbaus die ersten Pläne eines mit drei senkrecht übereinandergelegenen Rängen versehenen Logenhauses. Die großen Stadt-

republiken Oberitaliens mit ihrem zahlungskräftigen Publikum bauten nun die ersten öffentlichen Logentheater. So entstand 1639 in Venedig das Theater San Cassiano, in Bologna ein großes Turniertheater mit geschlossenen Logen auf drei senkrecht zu einander stehenden Rängen. Damit hatte der Theaterbau im wesentlichen den Typus erreicht, der von Italien ausgehend, in ganz Europa von vorwiegend italienischen Architekten oder deren Schülern nachgeahmt wurde.

Frankreich erhielt das erste italienische Theater durch François Dorbay, der 1687 die alte Comédie française im Faubourg St. Germain erbaute. Auch hier lagen die Logen in drei übereinanderstehenden Rängen. Das Parterre wár nach hintenzu wesentlich erhöht und schon für Stehplätze eingerichtet. Das Proszenium ragte nach englischer Manier weit in das Parterre hinein, weil auf der Vorderbühne die bancs du theâtre für den Hof und den Adel standen, die für die Schauspieler nur etwa 5 m Spielraum übrig ließen. Ganz nach italienischer Weise aber waren die Opernhäuser im Louvre und in Versailles eingerichtet. Mit der Verdrängung des Barockstiles durch die klassizistische Richtung setzte eine größere Einfachheit in der architektonischen Durchbildung der Theaterhäuser ein. Auch die bis zum Unfug gesteigerte Prunksucht in der Behandlung der Szene, die Überladung des Bühnenbildes nahm nun wieder ab. Das neue Theater in Versailles, von Gabriel 1770 erbaut, kann als Muster dieser einfacheren Form gelten, die schon Francesco Scipione Maffei am Teatro Filarmonico in Verona zu Ehren gebracht hatte. 1782 entstand das auch im Innern einer antikisierenden Art zuneigende Théâtre de l'Odéon. Die im 19. Jahrhundert erbauten Theater, so die 2150 Zuschauer fassende große Oper von Garnier legen, da der Typus des Innenhauses anscheinend feststand, den Nachdruck auf eine großartige Entfaltung der Nebenräume, des Treppenhauses, des Foyers und der Festsäle.

Italien, das seit dem 18. Jahrhundert die größten Theater der Welt besaß, so die 3000 Personen fassende Scala in Mailand, das Teatro Malibran und Teatro Fenice in Venedig, das Teatro San Carlo in Neapel, wirkte auch auf die englischen Bühnenverhältnisse ein. Hier war nach Shakesspeares Tode und nach der Herrschaft der Puritaner eine arge Verwilderung eingerissen, bis seit der Mitte des 17. Jahrhunderts unter französischem Einfluß Oper und Schauspiel zu neuem Leben erwachten, und unter

anderm im 18. Jahrhundert eine so einzig dastehende darstellerische Individualität wie David Garrick erstand. Die bedeutendsten englischen Theater, die sich bisweilen mit Hintansetzung der architektonischen Wirkung durch eine geschickte Ausnutzung des Raumes auszeichnen, sind Her Majesty's Theatre, Covent Garden, Drury Lane, Savoy Theatre u. a. m.

In Deutschland ist das Werden des neuen Theaterbaustiles eng mit der Entwicklung der italienischen Oper verknüpft, denn das Interesse des Publikums wie der Fürsten wandte sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts immer mehr dieser neuen Kunstgattung zu. Sinn und Interesse für die außerordentlichen szenischen Wirkungen des italienischen Theaters hatte aber schon die Jesuitenbühne, ein Ausläufer des lateinischen Schultheaters in Deutschland erweckt. Seit 1551 erschienen die Jesuiten in Deutschland und gründeten dort ihre rasch aufblühenden Schulen, seit 1555 spielten sie in Wien, anfangs unter freiem Himmel, bald aber in einem geschlossenen Raum „im Haus am Hof". Ihre Bühne war ein Saaltheater nach dem Muster der Italiener. Wahrscheinlich ähnelte sie durchaus derjenigen, die Joseph Furttenbach 1640—41 in Ulm als Stadtbaumeister in einer ehemaligen „Scheuren oder Stadel" errichtete. Furttenbach, ein geborener Württemberger, war jung nach Italien gekommen und hatte dort zehn Jahre lang seinen architektonischen Studien gelebt. Er kannte das italienische Theater seiner Zeit von Grund aus und hat, während des dreißigjährigen Krieges zu unfreiwilliger Muße verdammt, seine Anschauungen über das Wesen der italienischen Theaterbaukunst in einer großen Anzahl von Werken niedergelegt. Er ist wahrscheinlich der erste deutsche Theaterdekorationsmaler gewesen (Abb. 16). In seinem Buche „Mannhafter Kunstspiegel" beschreibt er das Ulmer Haus, das nach Hammitzsch, dem ich hier wie bei der Darstellung des Renaissancetheaters schon des öfteren folge, „der erste selbständige freistehende deutsche Theaterbau ist" (Abb. 17).

Das rechteckige Theatergebäude war 15 m breit und 52,50 m lang, völlig gedeckt und ungefähr 9 m hoch. Der 33 m lange Zuschauerraum enthielt 40 amphitheatralisch ansteigende Bänke, deren jede 20 Sitzplätze hatte, so daß das ganze Haus mit etwa 200 Stehplätzen 800 Sitze bot. Unmittelbar vor den Zuschauersitzen befand sich der 3 m tiefe „vordere Graben", in dem das Orchester untergebracht war. In früheren Theaterschilderungen Furttenbachs ist dieser vordere Graben nur 90 cm breit, kann



Abb. 16. Bühnenansicht. Nach Joseph Furttenbach, Arch. civ.

also nur einer ganz bescheidenen Anzahl von „Instrumentisten" Platz gegeben haben. Das Ulmer Publikum aber verlangte wohl schon ein volles Orchester, das nicht nur aus Lauten und Tiorben (Baßlauten), sondern auch aus Kleingeige, Großgeige und Viola zusammengesetzt war. In diesem größeren Orchester hatten die Musiker genügende Bequemlichkeit, der Kapellmeister konnte die Bühne übersehen und so den Tanz und Bühnengesang mit der Instrumentalmusik zusammenhalten; auch jegliche Störung der auf und unter der Bühne arbeitenden Maschinisten war ausgeschlossen. An Stelle der sonst zu beiden Seiten des Orchesters angebrachten Öllampen, „deren Glanz das Gewölk herrlich beleuchten soll", finden wir in Ulm zum ersten Male die moderne Rampenbeleuchtung. Die Bühne war vom Orchester auf beiden Seiten durch eine 8 cm starke Bohlenwand, die den seit der Renaissance

üblichen Rahmen der Szene vertrat, abgetrennt. Die so umrahmte Bühne hatte 10,20 m Breite, 6 m Höhe und 6 m Tiefe. An beweglichen Dekorationen zeigte sie auf beiden Seiten je fünf perspektivisch angeordnete Telari, die auf einem Drehzapfen oder einem Wellbaum ruhten, so daß „wenn nun auf ein Glockenzeichen hin ein neuer Aktus angeht, so tut man unter der Brucken (der Bühne) durch Umtreibung der Trommel die vielernannten Telari in einem Nu und Augenblick verwandeln, in welchem impito und furia dann das Häusergebäu verschwindet, und präsentiert sich ein Lustgarten". Im Hintergrunde befanden sich, natürlich ebenfalls perspektivisch eingestellt, vier Schlußprospekte, leinwandüberzogene, bemalte Bretter- oder Lattengestelle, die in der Mitte geteilt waren und oben wie unten in Nuten liefen (Abb. 18 a, b). Der Erbauer verlangte von ihnen, daß „wenn sich ein Aktus verändert, so müssen solche Rahmen zurückgezogen oder aber auch durch einen contrapeso (Gegengewicht) also dirigiert werden, daß sie durch Gebung eines Streiches selber von einander schnurren". Wie nahe diese auseinander schnurrenden Prospektteile den Kulissen verwandt waren, wie man fast von selbst auf die „Schieber" verfallen mußte, liegt auf der Hand. Hinter dem Schlußprospekt befand sich der 3,60 m breite „hintere Graben", der zur Erweiterung der Bühne und beim Betrieb der Theatermaschinen gebraucht wurde. Von hier aus wurden die über die Bühne schwebenden Wagen, aber auch die Kutschen, die Reiter, die Schiffe bewegt. Im hinteren Graben hielten sich in manchen Theatern die Schauspieler beim Umkleiden auf, hier tauchten auch die phantastischen Meerungeheuer erforderlichen Falles aus der Tiefe. Wurde der hintere Graben nicht gebraucht, so war er natürlich mit Brettern verdeckt, um Unglücksfälle zu verhindern. Aus diesem Teile der Bühne entwickelten sich dann später die oft mehrere Etagen tiefen Räume für die Untermaschinerie, die Versenkungen mit den Schlitzen,

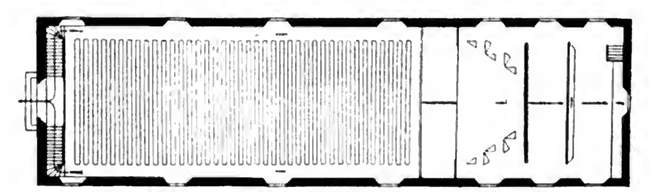


Abb. 17. Stadttheater in Ulm. Nach Joseph Furttenbach, Arch. civ.

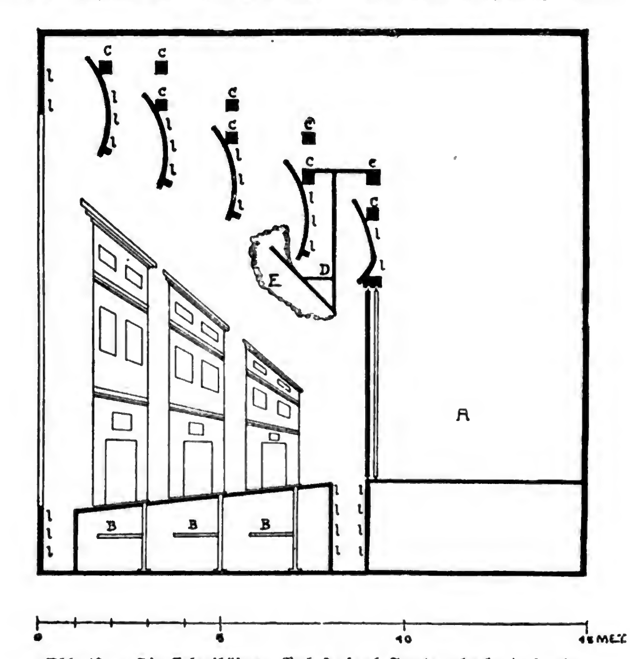


Abb. 18a. Die Telaribühne. Nach Joseph Furttenbach, Arch. civ.

A Umkleideraum, der auch zur Erweiterung der Bühne verwendet wurde. B Drehbare Wellbäume als Träger der Telari. C Zwergbalken. D Winkelhaken um Wolken (E) und Göttererscheinungen zu tragen. l Beleuchtung.

Freifahrten und Klappen im Bühnenpodium. Den hinteren Graben trennte im Ulmer Theater eine 15 cm starke Fachwerkswand von der 4,80 m breiten „Kleiderkammer", von wo eine Holzstiege zur Oberbühne führte. In dieser Oberbühne waren über dem Bühnenraum Querbalken (Zwergbalken) paarweise nebeneinander laufend in verschiedener Höhe angeordnet, auf denen an Rollen gehende Winkelhaken bewegt werden konnten, welche die vorüberschwebenden Wolken, die „Karren triumphali" sowie vom Himmel herabkommende Götter und Engel tragen konnten. Hinter den Wolken und im hinteren Graben wurden Lampen aufgestellt, so daß es „zu Nachtzeiten in dem Teatro ein Ansehen hat, als ob die Purpurfarbe Matuta den erwünschten

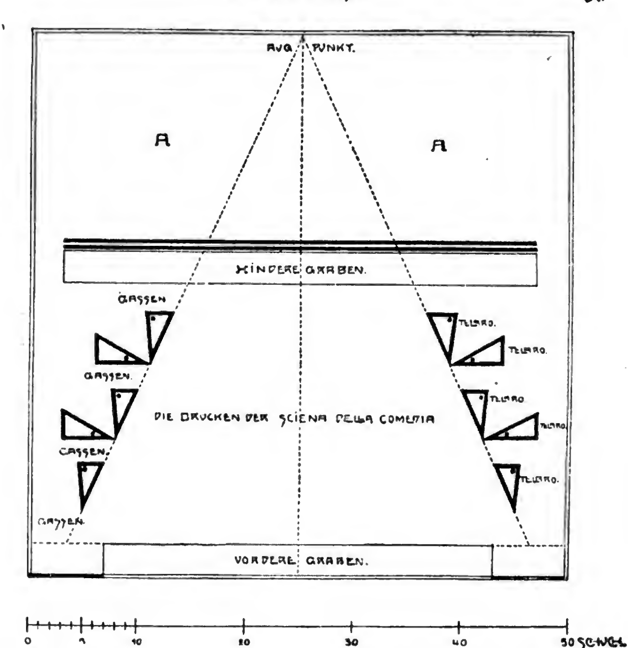


Abb. 18 b. Die Telaribühne. Nach Joseph Furttenbach, Arch. civ.

Tag durch das satte Gewölk nach sie ziehen täte". Aus dieser Oberbühne entstand der heutige Schnürboden mit seinen Vorrichtungen zum Emporziehen der den Bühnenraum nach obenhin abschließenden Soffitten und seinen Maschinengalerien längs der Seitenwände. In den „Gassen" zwischen den Telari hielten sich während der Vorstellung die Schauspieler, der Souffleur sowie das Arbeiterpersonal auf. Natürlich war die Bühne vor Beginn der Aufführung durch einen Vorhang bedeckt, der zu Anfang der Vorstellung niedergelassen oder auch schon aufgezogen wurde. Heute rollt man den zum Kunstwerk gewordenen Vorhang in den großen Theatern ja nur noch selten, meist wird er, in einen Rahmen gespannt, im ganzen auf den Schnürboden hinaufgezogen. Auch die Bühne des beginnenden 16. Jahrhunderts kannte schon den bemalten Vorhang, wie wir aus dem Werke „Gespregspiele",

Nürnberg 1646 erfahren. Da heißt es: „Das Gemähl darauf gleichet einem Schauplatz ohne Personen, der entweder mit Gartenwerk, Hütten, Brunnen, Gängen, Bäumen und dergleichen nach der Sehkunst vorweiset, oder auch ander Gebäu, Gassen, Gänge und Bäume, die wohl in das Gesicht kommen". „Ist der Vorhang ohne Gemähl, so wird er entweder in einem Nu beiderseits aufgezogen oder also erhoben, daß er in drei Teilen ob den Schauplatz schwebt."

Nicht überall werden die Jesuitentheater so zweckmäßig und kunstvoll eingerichtet gewesen sein. In kleinen Städten mögen sie fast immer dem Typus der Wanderbühne, wie sie die fahrenden Komödianten dürftig sich bauten, sehr nahegekommen sein. Aber in den Gegenden, wo ihnen die Sympathie der Höfe fördernd beistand, wo sie gar, wie zum Beispiel in München, fürstliche Unterstützungen für ihre Spiele erhielten, da können wir uns die ganz italienische Prunkentfaltung nicht groß genug vorstellen. Je mehr nun das Bedürfnis der obersten Gesellschaftsschichten nach einer Nachahmung der italienischen Theater- und Bühnenkunst wuchs, je mehr man an Stelle der Turniere Freude fand an den Scheinturnieren, den Kopfstechen und Ringelrennen, um so wichtiger ward auch für die Höfe die Frage nach eigenen Theaterbauten. Was lag näher, als das Jesuitentheater in seiner ganz italienischen Anlage und Durchbildung einfach zu übernehmen, an Stelle der ernsten Tragödien dieser Gottesmänner aber Opern, lustige Singballets und all den bunten Zauber der italienischen Intermedien, vermischt mit prunkvollen Aufzügen und lieblichen Schäferspielen zu geben? Das erste Beispiel einer höfischen deutschen Prunkoper finden wir am sächsischen Hofe bei einer Aufführung im kurfürstlichen Schlosse Hartenfels in Torgau 1627. Man gab Rinuccinis Oper „Daphne" in der Übersetzung von Martin Opitz auf einem eingebauten Saaltheater. Während der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts blieb man noch bei diesen Einbauten, dann aber drängte die Entwicklung, ganz wie in Italien, gebieterisch auf selbständige Opernhäuser hin, die fast hundert Jahre hindurch ausschließlich von Italienern errichtet wurden.

Das erste Gebäude dieser Art wird 1652 auf dem Reitplatz in Wien in drei Stockwerken von dem kaiserlichen Architekten Johann Burnacini errichtet worden sein, der für die Leitung des Baues ein Monatsgehalt von 60 Gulden erhielt. Sein Sohn Ludovico Ottavio Burnacini (1636—1707) entfaltete ebenfalls

in Wien eine großartige Tätigkeit als Theateringenieur und Theatermaler. Er errichtete in Holzfachwerk 1667 ein Bühnenhaus, das angeblich 5000 Zuschauer fassen konnte. „Es sollte solches Theatrum nach dem gemalten Abriß fünfzigmal können verändert werden.“ Interessant ist die aus zeitgenössischen Stichen des Innenraumes ersichtliche Sitzordnung, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts an den deutschen Höfen so üblich blieb. Die kaiserliche Familie saß auf einem im Parterre befindlichen erhöhten Podium, dahinter befanden sich die Sitzreihen für die vornehmste Hofgesellschaft, während der Adel und die eventuell zugelassene Bürgerschaft auf den Galerien untergebracht wurde.

Ähnliche Bauten entstanden nun überall an den süd- und mitteldeutschen Höfen. In München errichtete der „wälsche Paumeister“ Francesco Santurini (1627—1682) ein Opernhaus auf dem jetzigen Salvatorplatz, später wirkte hier die Künstlerfamilie Mauro. In Dresden erbaute der vielgereiste sächsische Oberlandbaumeister Wolf Kaspar von Klengel 1667 „das Komödienhaus“ „von Grund aus in hartem Pirnaischen Sandstein“ für 2000 Zuschauer. Als unter August dem Starken die italienische Opern- und Tanzkunst zugunsten der französischen Ballete und Dramen verdrängt wurde, als die italienische Truppe entlassen wurde und an ihrer Stelle 1697 eine französische Schauspielergesellschaft am Hofe einzog, genügte das Komödienhaus nicht mehr und Christoph Beyer errichtete 1697 für das rezitierende französische Drama provisorisch in Holzfachwerk das „kleine Komödienhaus“ mit drei Logenrängen, das 1748 abbrannte. Die Herrschaft der französischen Kunst am sächsischen Hofe dauerte nicht lange; das Interesse des jungen Kurprinzen Friedrich August für italienische Musik und Oper führte seit etwa 1715 zu einer in Deutschland bis dahin noch nicht dagewesenen Glanzperiode der italienischen Prunkoper. 1718 wurde an Gehalten die Summe von 55451 Thalern 24 Groschen gezahlt, „wovon 45,033 Thlr. 8 Gr. auf sechzehn dramatische Künstler — darunter nur ein Deutscher — und zwei italienische Souffleure, dagegen der Rest von 10418 Thlr. 16 Gr. auf zwei Theaterarchitekten, sechs Maler, fünf Zimmerleute und zwei Dolmetscher — sämtlich Italiener — kamen“; 1718—19 entstand auf königlichen Befehl das „große Opernhaus“, auf dem an den südöstlichen Eckpavillon des Zwingers sich anschließenden Platz. „Den äußerlichen Opera Hauß Bau“ führte Mathias Daniel Pöppelmann, „den inneren Ausbau, nebst denen Szenen, Machinen

und der Vergoldung des Amphitheatri schuf Alessandro Mauro, der auch die Pläne entworfen und ausgearbeitet hatte". Mauros Bühneneinrichtung, bei der 14 Arbeiter in der Unterbühne, 40 auf der Hauptbühne und 20 auf der Oberbühne während einer Vorstellung beschäftigt waren, trug seinen Namen durch ganz Europa. „Andere hervorragende Theaterbauten der Zeit waren das 1678 errichtete große Opernhaus in Hamburg, das vorzugsweise höfischen Zwecken dienende Opernhaus in Hannover, das 1690 errichtet wurde und wegen seiner Bühnenmaschinerie die Bewunderung der Zeitgenossen erregte, das von Knobelsdorf 1742 erbaute Berliner Opernhaus, das in seiner edlen Einfachheit im großen und ganzen noch heute erhalten ist, und das ebenfalls noch bestehende, 1748 vollendete Operntheater in Bayreuth, zu dem Giuseppe Galli-Bibiena, der letzte große Barockdekorateur, die Pläne geliefert hatte.

Er gehörte zu der berühmten Architekten- und Theateringenieurfamilie Galli-Bibiena, auf deren Wirksamkeit noch die heutige Innendekoration und Inszenierungskunst im wesentlichen sich stützt. Sein Vater Ferdinando Galli-Bibiena (1653—1743) war der Erfinder einer neuen, von da ab überall angewandten Dekorationskunst. „Bisher waren die auf der Bühne dargestellten Straßen, Plätze, Alleen, Säle, Galerien usw. stets so in Perspektive gesetzt, daß eine Hauptfläche des darzustellenden Objektes der Bildebene, also der Bühnenvorderwand, parallel war, so daß demnach in der Hauptsache die Architekturlinien der Szene einesteils parallel der Vorhangsfläche, anderenteils nach dem in der Mittelachse der hinteren Bühne liegenden Augenpunkte liefen. Dadurch waren natürlich der Phantasie enge Grenzen gezogen; eine strenge Monumentalität, die nur zu oft in trockene Starrheit überging, charakterisierte die frühesten Bühnenbilder. Ferdinando, ein unumschränkter Beherrscher der Perspektivkunst und ein mit wahrhafter Barockphantasie beseelter Künstler, machte nun die Erfindung, seine Bildebene zu drehen, so daß der malerische Gedanke ins Ungemessene sich entfalten konnte. Er arbeitete nicht allein mehr mit dem Augenpunkte, sondern besonders mit den Verschwindungspunkten; die Linien liefen nicht mehr nach der Mitte der Hinterbühne, sondern vorzugsweise nach den Seiten; man sah die Architektur nicht mehr von vorn, sondern über Eck, das bisher starre Bild wurde flüssiger, der streng monumentale Anblick der Szene wurde jetzt zum malerischen" (Hammitzsch).

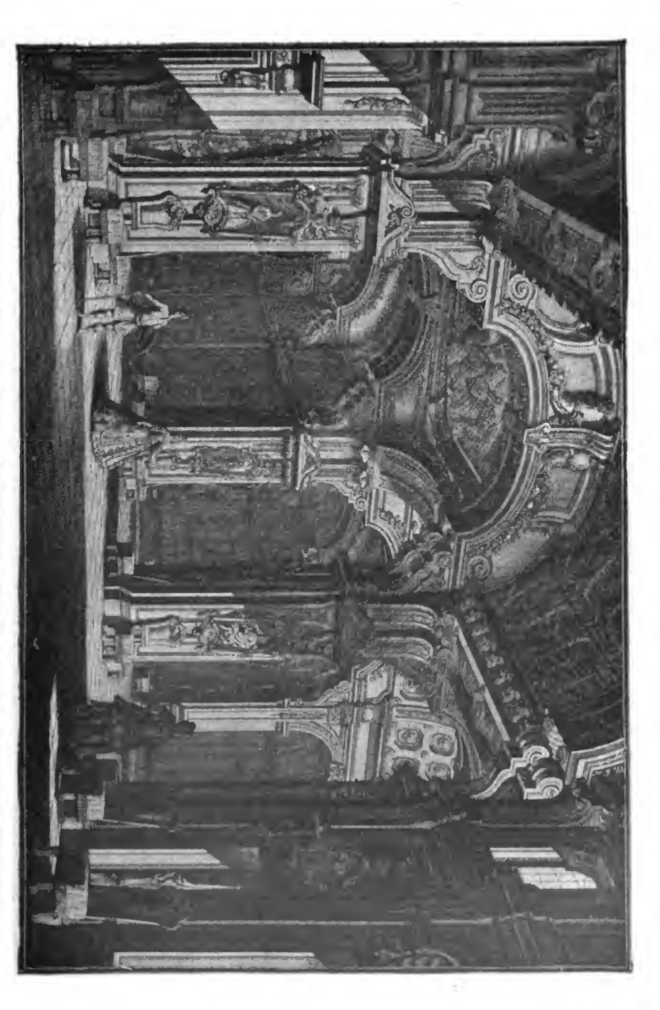


Abb. 19. Bühnendekoration von Giuseppe Galli-Bibiena. Nach Hammitzsch, Der moderne Theaterbau.

Giuseppe war der bedeutendste unter den genialen Söhnen dieses genialen Vaters. Auf Reisen durch ganz Europa leitete er die dekorative Seite aller großen höfischen Festlichkeiten seiner Zeit. Ein offnes Prunktheater im Schloßgarten zu Prag hatte ihn berühmt gemacht. Am sächsischen Hofe lebte er in der Blüte seiner Schaffenskraft. Hier vergrößerte er das Bühnenhaus der von Mauro gebauten Oper und schuf Dekorationen von nie gesehener Pracht (Abb. 19 20). Mit ihm erlebte die Kunst des Barock ihre größten Triumphe. Von Frankreich her sollte dann der Umschwung auch in der Inszenierungskunst kommen. Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein dauerte der italienische Einfluß, dann sehen wir, wie namentlich im Süden und Westen Deutschlands der Versailler Stil zum Vorbilde für Theaterneubauten wird, und wie Stuttgart und München mit dem heute Residenztheater benannten Hause dem französischen Geschmacke huldigen. In Dresden nimmt die italienische Theaterkunst mit dem Weggange Giuseppe Bibienas nach Berlin 1754 ein Ende. Französische Einflüsse machen sich geltend und namentlich für die Szenendekoration werden französische Meister maßgebend. Hier ist vor allem Jean Jérome Servandoni zu nennen, der von 1755 an Opern inszeniert. Was das für die damalige Zeit heißt, mag ein Triumphzug in der Oper Ezio von Metastasio und Hasse veranschaulichen, in dem 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maul- und 8 Trampeltiere vorkamen. 8000 Kerzen und Lampen beleuchteten das Haus und 250 Personen bedienten die Maschinen. „Unter den von Servandoni gemalten Dekorationen fanden die höchste Bewunderung drei Szenerien, die Rom bei nächtlicher Beleuchtung, einen Garten mit natürlichem Springbrunnen und Wasserfall und das Kapitol darstellten. Beim Schlußballet waren 300 Personen gleichzeitig auf der Bühne." Mehrfache Umbauten im Innern des Hauses, von denen namentlich der 1763 von Reuß unter dem Orchester angebrachte Resonanzboden Erwähnung verdient, ließen das Gebäude im allgemeinen unangetastet, bis man es zu einem Redoutensaal umwandelte, der 1849 abbrannte.

Im 19. Jahrhundert machten sich um die Innendekoration namentlich Schinkel und Reefe verdient; der Theaterbau fand in Gottfried Semper einen Meister, der weit Schinkels tempelartige, antikisierende Fronten überholte und danach strebte, die innere Gestaltung des Theaters auch nach außen hin zur Anschauung zu bringen. Heute gilt, was die Anordnung der Sitzplätze be-

trifft, auch Sempers Bauweise für veraltet; mehr und mehr ahmt man, in Anlehnung an das Amphitheater der Griechen, das Bayreuther Festspielhaus Richard Wagners nach, das keine Ränge

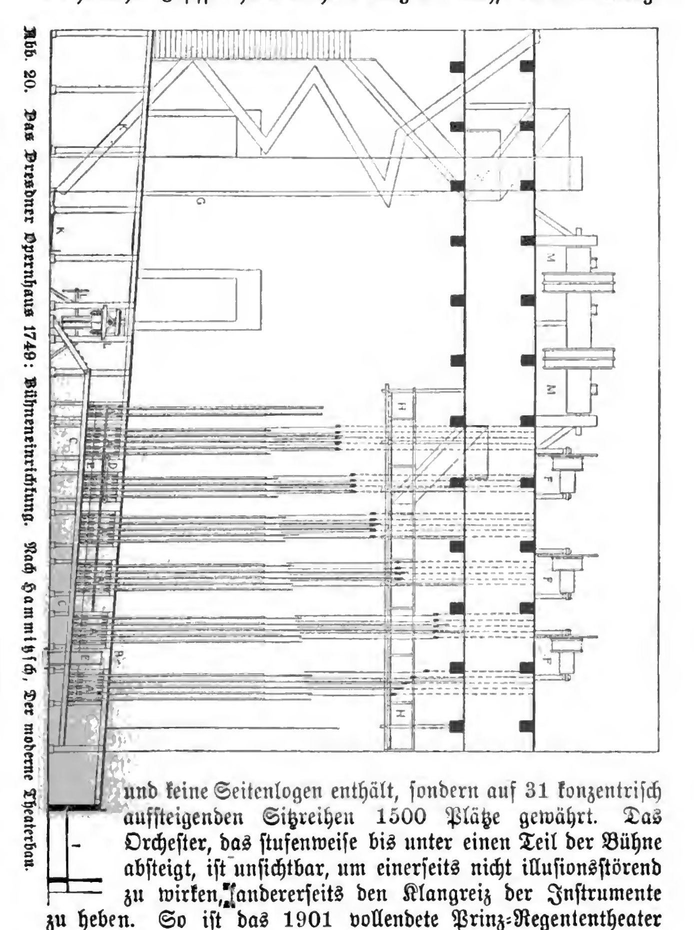


Abb. 20. Das Dresdner Opernhaus 1749: Bühneneinrichtung. Nach Hammitzsch, Der moderne Theaterbau.

und keine Seitenlogen enthält, sondern auf 31 konzentrisch aufsteigenden Sitzreihen 1500 Plätze gewährt. Das Orchester, das stufenweise bis unter einen Teil der Bühne absteigt, ist unsichtbar, um einerseits nicht illusionsstörend zu wirken, andererseits den Klangreiz der Instrumente zu heben. So ist das 1901 vollendete Prinz-Regententheater in München, allerdings mit einer Logenreihe der höfischen

Theaterkonvention sich unterwerfend, gebaut; nach diesem Prinzipe wird sich der Theaterbau anscheinend weiter entwickeln.

Das Bühnenhaus und die Innendekoration der Bühne haben ebenfalls eine auf der italienischen Theaterkunst basierende feste Form erreicht. Die Theaterperspektive ist das eigentliche Lebenselement der modernen Dekoration. Hinter der seit der Renaissance üblichen architektonischen Umrahmung des Bühnenraumes, die streng das „oben" der Bühne von dem „unten" der Zuschauer trennt, befindet sich der „Mantel", der die Bühnenöffnung rechts und links durch die „Hosen" und oben durch eine meist gemalte Draperie einfaßt. Neben dem Hauptvorhang und den zur Markierung einzelner Verwandlungen dienenden Zwischenvorhängen ist aus Gründen der Feuersicherheit bei allen großen Theatern der eiserne Vorhang als Bühne und Zuschauerraum absolut trennende Scheidewand üblich. Der Mantel kann je nach der Größe des Bühnenraumes, die für die Handlung erforderlich ist, zusammengezogen und auseinandergeschoben werden. Hinter dem Mantel stehen auf beiden Seiten die nach der Tiefe der Bühne immer enger gegeneinander geordneten Kulissen, die heute bei Verwandlungen selten noch geschoben, sondern auf den Schnürboden hinaufgezogen werden. Der Augenpunkt für das szenische Bild liegt gewöhnlich in der Bühnenlängsachse zwischen Parkett und erstem Rang. In ihm laufen die Kulissen scheinbar zu zwei Seitenwänden zusammen, die mit dem Schlußprospekt und den Soffiten, gemalten Aufsätzen, die vom Schnürboden auf die Kulissen herabgelassen werden, einen nach drei Seiten geschlossenen bedeckten Raum vorstellen. Vielfach fertigt man Kulissen und Soffiten aus einem Stück und läßt diese „Bögen" im ganzen vom Schnürboden herab. Weil aber auch diese Art des szenischen Aufbaues, namentlich bei Zimmerdekorationen, unbeabsichtigte Ausblicke auf die zwischen den einzelnen Kulissen vorhandenen Zwischenräume, die „Gassen", zuläßt, baut man seit einiger Zeit die Seitenwände eines Zimmers aus ganzen, perspektivisch zugeschnittenen, nach hinten sich verkürzenden Stücken auf. Mit dem Schlußprospekt gibt diese Art der Dekoration neben dem Eindruck des absolut geschlossenen Raumes auch eine wesentliche Unterstützung für die Akustik. Schon Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg wendete solche geschlossene Zimmer hie und da an; in München wurden sie 1839 nach französischem Muster von dem Intendanten Küstner eingeführt. Auch die an Stelle der Soffiten

das Zimmer nach oben abschließende ebene Decke stammt aus Frankreich. Zur Belebung der Szene, die seit Benutzung des Leuchtgases und der Elektrizität von verschiedenfarbigem Rampen-, Seiten- und Oberlicht beleuchtet werden kann — eine Technik, um die sich besonders Heinrich Mühldorfer, die Familie Brandt und Karl Lautenschläger in München verdient machten — verwendet man auch die „Setzstücke". Sie sind im allgemeinen gemalt; die Meininger gebrauchten plastische Dekorationsstücke zur Förderung der Illusion, und ihnen folgt darin nach Kräften die moderne Bühnendekoration.

Einige wichtige Versuche der Theatertechniker, die Schnelligkeit der Verwandlungen zu befördern und damit die besonders in klassischen Stücken so störend empfundenen Pausen zu kürzen, verdienen noch Erwähnung. Anfangs der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts kam in Pest das Asphaleia-System zur Anwendung, das auch in der Burg und im Stadttheater zu Halle vorübergehend versucht wurde. Man versenkte mit Hilfe hydraulischer Vorrichtungen eine ganze Bühnendekoration und schob auf dem leergewordenen Platze eine nächste vom Hinterraum des Bühnenhauses her nach. Den sonst so wichtigen Schnürboden brauchte man nur noch für die Soffitten und Decken, die nicht mit nach vorn geschoben werden konnten. „Alle freistehenden Dekorationsstücke, wie Bäume, Büsche, Felsen, Häuser, werden als freistehende, in Vertiefungen des Bühnenbodens laufende Praktikabels ins Bild gestellt. Als Hintergrund aber landschaftlicher Bilder und auf solche freie Ausblicke lassender Innenarchitektur dient der „Ewige Prospekt": eine in verschiedenen Stimmungen bemalte rollbare Luftleinewand, die sich nach oben und nach den Seiten hin so weit ausdehnt, daß sie durch jede aus dem Zuschauerraum mögliche Sehlinie noch geschnitten wird. Die Verschiebbarkeit dieses Prospekts nach verschiedenen Richtungen hin ermöglicht den Wechsel zu verschiedenen atmosphärischen Wirkungen; und die Trennung von Mittelgrund und Hintergrund wiederum eine solche Verteilung der Beleuchtungsvorrichtungen, daß eine annähernd richtige Luftperspektive im Bild der Bühne erreicht werden kann" (Martersteig). Anscheinend hat die große Kostspieligkeit dieser Vorrichtung ihre weitere Verbreitung unmöglich gemacht.

Mit viel geringerem Aufwand versuchte Otto Devrient in Weimar dem Problem der Pausenverkürzung beizukommen. Er

entsann sich der alten Mysterienbühne mit ihrem Über- und Nebeneinander bei seiner Einstudierung des Faust und brachte tatsächlich Himmel, Erde und Hölle auf dem einen Bühnenraume unter. Was szenisch gerade nicht gebraucht wurde, verhüllte er durch Wolken; um eine Darstellung im Innern der auf der Bühne sichtbaren Häuser zu ermöglichen, ließ er schnell eine Außenwand herabfallen und am Ende der Szene sich wieder aufrollen, kurz, eine Episode ging pausenlos in die andere über. Aber sein Versuch, der dann noch am Berliner Viktoriatheater wiederholt wurde, erwies sich doch nicht als allgemein nachahmenswert. Der Raum für die einzelnen Szenen, die wir groß und monumental zu sehen gewöhnt sind, war allzu eng; man wurde die Erinnerung an den Guckkasten nicht los.

Bei weitem bedeutungsvoller war der Gedanke, die Bühne Shakespeares für die moderne Darstellung klassischer Dramen zu verwenden. Schon Ludwig Tieck, der ja Shakespeare ganz und unbearbeitet aufgeführt wissen wollte, hatte Vorschläge zu einer Shakespearebühne in seiner Novelle „Der junge Tischlermeister" gemacht, hatte 1843 im Potsdamer Schlosse den Sommernachtstraum auf einer altenglischen Bühne inszeniert. Nach ihm war Immermann mit dem Plane einer breiten, kreissegmentartigen Vorderbühne, an deren Peripherie die Zuschauer sitzen sollten, und einer kleinen Hinterbühne hervorgetreten. Auch Schinkel war vom Standpunkte des Theaterarchitekten mit ähnlichen Entwürfen zu einer Neugestaltung der Bühne gekommen. Schinkels Anregungen und die Überlieferung von der durch einen Vorhang geteilten Vorder- und Hinterbühne der englischen Komödianten verwertete 1889 der Münchner Intendant Freiherr von Perfall und schuf mit Jocza Savits und Karl Lautenschläger die für alle klassischen Dramen bestimmte Münchner Shakespearebühne, die am 1. Juni 1889 mit einer Aufführung des Lear eingeweiht wurde. Sie bestand aus einer halbkreisförmig in den Zuschauerraum hinausgebauten Vorbühne, die, ohne Dekorationen, für alle neutralen Szenen verwendet wurde und im Hintergrunde durch einen gemalten Prospekt, einen Palastbau, abgeschlossen war. Dieser Prospekt grenzte die Vorderbühne von der Hinterbühne ab, denn er war mit einem Vorhang versehen, der, zurückgezogen, einen Einblick ins Innere des Palastes, die Hinterbühne, ermöglichte. Bei offnem Vorhang dieses Prospektes stellte die Bühne einen einzigen großen Raum dar; wurde der Vorhang geschlossen, so

konnte im Innern der Hinterbühne ein Dekorationswechsel vorgenommen werden. Es ist klar, daß mit Hilfe dieser Bühneneinrichtung eine Menge von Pausen bei Verwandlungen beseitigt werden konnten, und die Aufführungen von Calderons Dame Kobold, Götz, Jungfrau von Orleans, Kätchen von Heilbronn, Fiesko und anderen Dramen bewiesen, trotz alles Fehlens von Versatzstücken und von Requisiten auf der Vorderbühne, ihre Verwendbarkeit für klassische Aufführungen. Für das moderne Drama, das eines Milieu, einer gewissen lokalen Stimmung von vornherein bedarf, zeigte sie sich unbrauchbar, zumal der Schauspieler auf der Vorderbühne im modernen Lustspiel geradezu herausgefordert wurde, ins Publikum hineinzuspielen, zu diesem und nicht zu seinem Partner zu sprechen. Leider blieb man für das klassische Drama nicht lange bei dem einmal angenommenen Prinzip. Man machte dem Publikum und seinem Bedürfnis nach Illussion Zugeständnisse, indem man bei landschaftlichem Milieu auf der Vorderbühne einen „Laubrankenbogen", oder einen „Felsbogen" oder gar einen ganzen Schlußprospekt vor den Palastbau schob und damit die gewollte Einfachheit und monumentale Linie wieder zerstörte. Für eine edle stilisierte Schauspielkunst war diese stilisierte Bühne der gegebene Rahmen; sobald das Drama aber von den Höhen klassisch reiner Luft herniederstieg in die Sphäre des Alltags, mußte sie versagen. Das ist wohl auch der Grund, warum sie, abgesehen von einigen Nachahmungen in Prag, Berlin, Wien und Breslau, nirgends für die Dauer eingeführt wurde. Auch in München blieb sie nach Perfalls Abgange nicht im Gebrauch und wurde erst seit 1895 von neuem wieder verwendet.

Noch auf andere Weise hat sich Karl Lautenschläger um das Bühnenwesen verdient gemacht. Er ist der Erfinder der „Drehbühne", die Intendant von Possart zuerst für die Aufführung von Mozartopern im Münchner Residenztheater anwendete. Die Drehbühne besteht aus einer kreisförmigen Scheibe, die um eine Achse drehbar ist. Diese Scheibe ist in einzelne keilförmige Abschnitte eingeteilt, welche mit ihrem vorderen Kreissegment in die Bühnenöffnung sich einpassen. Während nun der eine Keil mit seiner Dekoration dem Zuschauerraum zugewendet ist, werden die anderen Szenen aufgebaut und nach Bedarf durch eine Drehung der Scheibe vorgeschoben. Die Bühneneinrichtung, die allerdings ein sehr großes Bühnenhaus verlangt, löst das Problem der Pausenkürzung vor der Hand am besten und ist an einer ganzen

Reihe von Theatern eingeführt worden, obgleich ein großer Nachteil, die mangelhafte Ausnützung des ganzen Bühnenraumes, nicht übersehen werden darf.

Unter den in unserer Zeit erbauten Theatern muß das im Januar 1908 eröffnete Weimaraner Hoftheater noch erwähnt werden, weil es gewissermaßen das letzte Ergebnis der auf dem Gebiete des Theaterbaues wirksamen Bestrebungen darstellt. Das von Max Littmann erbaute Haus sucht Logentheater und Amphitheater miteinander zu verbinden, indem es, auf Proszeniumslogen verzichtend, ein nach hinten stark ansteigendes Parkett und an den Seiten stark gekürzte Ränge gibt, so daß die in älteren Theatern vorhandenen Plätze, von denen aus man überhaupt nichts sieht, ganz beseitigt sind. Das wichtigste an dem neuen Theater ist das „variable Proszenium", eine Erfindung des Erbauers. „Littmanns Erfindung erscheint zunächst als eine stufenartige, den Orchesterraum überbrückende Verbindung von Zuschauerraum und Bühne. Es ist ein großes Proszenium für das Shakespearesche Schauspiel, wo sich Szenen zwischen zwei oder drei Personen vor dem dunklen Hintergrund des Hauptvorhanges abspielen können, während hinter dem Vorhange eine schwierige Verwandlung vor sich gehen kann. Zwei Türen mit Samtportieren gestatten das Auf- und Abtreten der Darsteller. Die Rampenbeleuchtung fällt weg; der Souffleurkasten erhält eine ganz niedrige, viereckige, unauffällige Form. Nun ist es möglich, die Stufen des Podiums zurückzuschieben, die Wände des Proszeniums derart zu versenken, daß die Türen den Musikern im Orchester Eingang gewähren und eine offene Brüstungswand mittels elektrischer Kraft emporzuheben — und das offene Orchester für die Oper Mozarts und der Italiener ist hergerichtet. Außerdem aber kann man auch die seitlichen Schalltrichterwände heben, den vorderen Schalltrichter nach oben ziehen, an Stelle der einfachen Brüstungswand eine gebogene aus dem Orchesterraum hochziehen und einen hinteren Schalltrichter aus dem Bühnenpodium nach vorn schieben — und das verdeckte und versenkte Orchester für die Wagnerischen Musikdramen ist hergestellt" (Kummer).

Die Entwicklung der Oper.

Die Oper war es, die der deutschen theatralischen Kunst zuerst eine würdige Heimstätte bereitete. Ihre Geschichte ist so alt wie die des Dramas. Denn schon die Griechen hatten in ihren die dramatischen Handlungen begleitenden Chören eine musikalische Kunstform entwickelt, die nicht wieder in Vergessenheit geriet. Zwar die griechischen Formen der Melodie wie der Begleitmusik gingen verloren, aber in die Urliturgie hinein rettete sich der Brauch musikalischen Ausdrucks tiefster seelischer Erregung. Mit der Entwicklung der germanischen Musik, die namentlich bei den Niederländern zu großartiger Entfaltung gedieh, war eine Vertiefung des rezitierenden Dramas durch musikalische Begleitung, ja Führung der Handlung ohne weiteres gegeben. Daher fanden wir, daß im Mysteriendrama wie in der rohen Kunstübung der hochdeutschen Komödianten nirgends die Musik ganz fehlte. In Italien aber, dem Italien der Renaissance, vollzog sich die enge Vereinigung von Instrumental- und Vokalmusik mit szenischer Handlung, die die moderne Oper vorbereitet hat.

Die Schaulust der Renaissancemenschen, die sich an den Intermedien mit ihren Fechterspielen und Tänzen, mit ihren prunkenden Aufzügen und blendenden Bühnenbildern nicht befriedigte, verlangte für das schon zu hoher Vollendung gediehene Oratorium durchaus eine szenisch deklamatorische Unterlage. So entstand 1594 die erste Oper mit Rinuccinis „Daphne“, zu der Jacopo Peri die Musik schrieb, als eine deutliche Reaktion gegen das reine Oratorium zugunsten einer musikalisch unterstützten Deklamation. Die Begleitmusik der nun zum ersten Male von einer Einzelstimme gesungenen Einzelrede blieb ganz primitiv; der dramatische Charakter der Aufführung sollte durchaus gewahrt werden. Daher war die Arie in diesen ersten, nur von Klavizymbalo, Zither, Violine, und Laute begleiteten Opernhandlungen, die kaum eine halbe Stunde ausfüllten, noch gar nicht entwickelt. Erst als man diese Intermedien und Ballette mit der eigentlichen Oper verquickte, trat mit dem wachsenden Raffinement der Aufführungen auch der italienische bel canto mit der dreiteiligen, das da capo herausfordernden Arie seine Herrschaft an.

In Deutschland wurde die neue Kunst durch Martin Opitz eingeführt, der 1627 für eine sächsische Hoffestlichkeit im Schlosse Hartenfels bei Torgau die Daphne übersetzte. Der in Italien

ausgebildete Dresdner Kapellmeister Heinrich Schütz schrieb die Musik dazu. Der Erfolg des Werkes war so außerordentlich, daß allerorten an den deutschen Höfen italienische Opern entstanden. Die deutsche Schauspielkunst, die eben im Entstehen begriffen war, wurde dadurch aufs empfindlichste geschädigt; sie sank auf beinahe 150 Jahre völlig zum Aschenbrödel herab. Mit Verachtung sahen die wälschen Kastraten am Hofe zu Wien, zu Dresden, Berlin und München, die italienischen Opernsängerinnen und Ballettänzerinnen mit ihren fürstlichen Gehältern auf die armen wandernden deutschen Künstler herab. Und wo es zu einer italienischen Oper nicht ausreichte, behalf man sich mit deutschen Kräften, die natürlich ganz nach italienischer Weise gebildet sein mußten. In Nürnberg und Leipzig baute man der fremden Kunst glänzende Tempel; in Hamburg erstand ein Opernhaus, das an fürstlicher Pracht mit den höfischen Theatern wetteiferte. Es konnte „die Seitenszenen 39 mal, die Mittelvorstellungen wohl etliche hundertmal verändern." Bald hatten neben Hannover und Braunschweig auch Städte wie Weißenfels, Koburg, Altenburg und Breslau ihre selbständigen Opernhäuser. Während die Karnevalsbelustigungen in Dresden mit Opern, Balletten, Maskeraden und Karussell jährlich ungefähr 40000 Taler verschlangen und der Hof willig für die Ausstattung einer einzigen Oper 48 760 Taler zahlte, ging die deutsche Schauspielkunst der Zeit betteln. Hätte sie wenigstens etwas anderes als Nachahmung der gespreizten italienischen Manier von der Oper lernen können. Aber die dramatische Deklamation, die ohnedies seit der Entwicklung der Haupt- und Staatsaktion im Argen lag, ging in der Oper in völliger Verzerrung zugunsten des bel canto unter. Einige Ansätze zur Besserung waren zeitweilig ja vorhanden. In Hamburg, wo Reinhard Keiser 116 teils ernste mythologische Opern italienischen Geschmackes, teils grotesk-komische in Anlehnung an die Manier der hochdeutschen Komödianten schrieb, wirkten Männer wie Hasse und Graun, die es ernst mit der deutschen Kunst meinten. Aber ihre Absichten verstand das Publikum nicht, das nach immer neuen Dekorationen und Balletten verlangte und hierin von der höfischen Kunst beeinflußt wurde. So kam es zu heiligen, geistlichen, geschichtlichen, heroischen, schäferlichen und komischen Opern, in denen schon hie und da an Stelle des Rezitativs wieder der gesprochene Dialog auftaucht. Damit aber war der Eintritt des Schauspielers und namentlich des komischen Schauspielers, in das Opernensemble

gegeben. „Hans Wurst mußte nun in den ernsten Opern wie in den Staatsaktionen spuken, und alle Vorstellungen mußten zum Beschluß einen Pickelheringsschwank haben. Die alten Singetspiele, Buhlerschwänke und Singekomödien bekamen moderne Musik, und Hans Wurst in vielfachen Verkleidungen produzierte sich, nachdem etwa „die kleinmütige Selbstmörderin Lucrezia und die Staatstorheit des Brutus", oder „Isaak und Rebekka oder die kluge Vorsichtigkeit, welche beim Heiraten zu beobachten", aufgeführt worden" (Devrient).

Um 1700 etwa erreichte die deutsche Oper italienischer Herkunft ihren Höhepunkt; mit den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts beginnt sie vor der rein italienischen Musik zu verschwinden. Aber auch diese kommt nicht zu einer aufwärtssteigenden Entwicklung. Bald war sie so verwildert, daß die Arien wie die Chöre und Balletts ganz nach Belieben aus einem Werk in das andere verlegt wurden, und ein völlig sinnloses Libretto den äußeren Rahmen für die Gesangskunst der fremden Meister hergab. Von Frankreich kam um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Umschwung zur Besserung. Schon der Begründer der französischen Nationaloper Cambert und der in Paris lebende Italiener Lully machten in ihren Opern Front gegen das Überhandnehmen eines ganz zusammenhanglosen Librettos um der Musik willen. Sie verlangten wieder eine wirklich dramatische Handlung und fanden 100 Jahre später in Chr. W. Gluck den genialen Fortkämpfer für ihre Ideen.

Neben Glucks ernsten Opern, welche in der Ouvertüre schon die folgende Handlung musikalisch andeuteten und an Stelle der bloßer Gesangsbravour dienenden Arie das liedmäßige Gesangsstück setzten, machte das von Grétry begründete französische Singspiel den Italienern erfolgreiche Konkurrenz, so daß ihre Opera buffa bis in die Zeiten Rossinis auf Italien beschränkt blieb. Glucks großen Opernstil setzten vor allem Cherubini, Méhul und Spontini fort. Als Generalmusikdirektor in Berlin (1820—41) beherrschte Spontini 20 Jahre mit der französischen Oper das Berliner Repertoire und beeinflußte eine ganze Reihe großer Talente bis auf Wagner herab. Das deutsche Singspiel, das Johann Adam Hiller (1728—1804) begründete, und das in Mozart (1756—1791) seine herrlichste Vollendung fand, ging, abgesehen von Mozarts italienischen Anfängen, ebenfalls den von den Franzosen bezeichneten Weg. Aber Mozarts Genius machte sich bald

von allen Vorbildern frei und gab seiner ganz deutschen Kunst jene vom Zauber des Rokoko umflossene Schönheit, die noch heute in unverblühter Frische lebt, gab ihr auch jene psychologische Tiefe und romantische Größe, die mit dem Don Juan weit aus dem Kreis der komischen Opera buffa hinaustrat und der Entwicklung der großen deutschen Oper den Weg wies. Aber vorher mußte die Entwicklung noch in der Irre gehen; denn in Frankreich war mit der allzustarken Betonung rein szenischer Effekte eine leere Ausstattungsoper entstanden, die auf Dichtung wie Musik im höheren Sinne verzichtend, nur der Sensation diente und in Meyerbeer ihren gefährlichsten Ausdruck fand. Trotz Beethovens in einsamer Größe unverstanden ragendem Fidelio, trotz der komischen Oper eines Boïeldieu, Auber und Herold, trotz Rossinis aufsteigendem Gestirn beherrschte Meyerbeer das Repertoire der gesamten mitteleuropäischen Bühne bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts und über diese hinaus.

Vergeblich kämpften ernstere deutsche Künstler gegen ihn an, vergeblich suchten Musiker wie Spohr und Heinrich Marschner mit Stoffen, die sie, von der deutschen Romantik beeinflußt, der germanischen Sagenwelt entlehnten, seine Erfolge zu überbieten; auch Webers strahlendes Gestirn, Lortzings liebliche Kraft trat neben Meyerbeers raffiniert den Wünschen der Masse entgegenkommender Virtuosität zurück. Hatte schon Weber insofern einen Schritt vorwärts getan, als er in seinen romantischen Opern die Gluckſche Liedform im Gegensatz zur Arie noch vertiefte, ein der Deklamation sich näherndes Rezitativ schuf und dem Orchester eine die seelischen Vorgänge in den handelnden Personen illustrierende Rolle anwies, so erhob Richard Wagner (1813—1883) die Oper zum „Gesamtkunstwerk", in dem die dramatische Handlung nicht mehr zum Zwecke der musikalischen Illustration vorhanden ist, sondern Drama und musikalisches Kunstwerk eine höhere, sich gegenseitig stützende, erklärende Einheit bilden, der Malerei und Szenenkunst überhaupt die höchstmögliche Illusionskraft geben sollen. Wagners Lebenswerk wie das Streben seiner Vorgänger, Nachfolger und Gegner kann hier nur soweit erwähnt werden, als es zur Entwicklung des szenischen Theaters und der Darstellungskunst beigetragen hat.

Nach wie vor stellt die Oper die größten Anforderungen an die Ausgestaltung der Bühne. Wie sie das Bedürfnis nach dem modernen Theaterbau geweckt hat, so förderte sie dauernd das

szenische Bild. Wo seit der Blütezeit der italienischen Oper in Deutschland neue Theater erstanden, wurden sie mit Rücksicht auf diese Oper gebaut. Die Entwicklung der Schauspielkunst, von der noch die Rede sein wird, interessierte ja weder die Höfe noch die großen Städte vor dem Aufblühen unserer klassischen Dichtung in höherem Grade. Aber auf die Ausbildung eines guten Musiker- oder Kapellmeisterstabes wurde überall viel gegeben, so daß auch nach dem Verschwinden der italienischen Primadonnen und Balletteusen an leistungsfähigen Orchestern kein Mangel war. Ballettschulen erstanden namentlich in Wien, wo mit der Kunstgattung der Operette die alte Freude am Tanz von neuem erweckt wurde. Hier hielten während des Wiener Kongresses die beiden Schwestern Elßler mit ihren Beinen die diplomatische Welt in Atem, hier ward die auch von Grillparzer besungene Therese Heberle umjubelt.

Je selbständiger die Oper im charakteristischen Ausdruck seelischer Stimmungen wurde, um so mehr bedurfte sie der Sänger, die auch gute Darsteller waren. Mit dem Aufblühen der deutschen Oper seit Weber wächst auch das schauspielerische Können der Sangeskünstler. Die italienische Ausbildung zum bel canto allein genügte nicht mehr; nur auf ganz unbefangene Gemüter wirkte der Tenor noch, wenn er weiter nichts als schön und dumm war. An vielen Theatern war es üblich, Oper und Schauspiel, abgesehen von einigen Stars, mit denselben Kräften zu betreiben. Das hob wohl darstellerisch den Opernbetrieb, führte aber im Schauspiel oft zur charakterlos schönen Gebärde, zum Kultus der schönen Sprechstimme, die von keiner Intelligenz gemeistert wurde. Als Weber in Dresden endlich die Anstellung eines mäßigen Opernpersonales neben der glänzenden italienischen Truppe durchsetzte, war seine erste Sorge die Beschaffung eines genügenden Opernchores. Aber auch dieser hätte ihm wenig genützt, wäre nicht 1822 Wilhelmine Schröder-Devrient der Dresdner Oper gewonnen worden. Sie war eine der größten Künstlerinnen aller Zeiten und hat, auf ihren Kunstreisen die ganze Welt begeisternd, zuerst der deutschen Gesangskunst neben der italienischen und französischen die nötige Hochachtung verschafft. Aber sie war mehr als die anderen großen Sterne der Zeit, da die Theatermanie mit der Verherrlichung von Henriette Sontag, von Jenny Lind, der Trebelli ihre ersten Orgien feierte; sie war, um mit Wagner zu reden, „weder in der Kunst noch im Leben eine Er-

scheinung jenes Virtuosentums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin im vollsten Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung und Verschmelzung mit dem ganzen hingedrängt." „Alle meine Kenntnis von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau."

Neben dieser Frau wirkte eine ganze Reihe großer Talente an der Dresdner Oper, von denen hier nur Wagners erster Rienzi und Tannhäuser, Joseph Tichatschek erwähnt werden soll. Das Starsystem, das mit dem Niedergange der italienischen Oper ein Ende erreicht zu haben schien, wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch einmal Mode. Von Ort zu Ort zogen die großen „Stimmen", und feierten ihre Triumphe. An das Zustandekommen eines wirklich guten Opernensembles, das während der Blütezeit des deutschen Singspieles möglich gewesen war, weil das Singspiel im allgemeinen mit dem Personal des Schauspieles aufgeführt werden konnte, war nun nicht eher zu denken als bis Wagner seine operndramaturgischen Ideen mit Hilfe Ludwigs II. von Bayern durchführen konnte. Seit jener Zeit haben wir nicht nur eine ganze Reihe erster, Wagners Riesenanforderungen gewachsener Operndarsteller, wir haben auch einen Wagnerstil, der ein volles Sichunterordnen des Künstlers unter die Intentionen des Meisters verlangt und ein kaltes Virtuosentum im deutschen Musikdrama unmöglich macht. Vom Auslande her tauchen ja noch immer hie und da in französischen oder italienischen Opern des 19. Jahrhunderts reisende Gesangsvirtuosen auf; den festen deutschen Opernstil, der auch in der Ausbildung der Stimmen sich ganz von der italienischen Methode freigemacht hat, vermögen sie nicht zu beeinflussen. In den Hofopern von München, Dresden, Berlin und Wien, in Bayreuth, der Stadt des Wagnerfestspielhauses, hat die Oper Wagners und damit die Pflege der modernen Oper überhaupt, ihre vornehmste Heimstätte aufgeschlagen.

Die Prinzipalschaften und ihre Entwicklung zu ständigen Truppen. Die Nationaltheater.

Von der Literatur geht die Besserung der deutschen Theaterverhältnisse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Noch immer herrscht die Stegreifkomödie und die wüste Haupt- und Staatsaktion, noch immer ziehen verachtete Banden durch das

ganze Reich und fristen mit Hanswurstiaden und blutrünstigen Spektakelstücken ihr elendes Dasein von Tag zu Tag. Aber langsam kündigte sich eine Wandlung zum Besseren an. Der Leipziger Universitätsprofessor Gottsched (1700—1766), der Literaturpapst seiner Epoche, begann unter stetem Hinweis auf das streng einheitlich inbezug auf Ort, Zeit und Handlung gebaute Drama der Franzosen den Kampf gegen den Schwulst und Pomp der Staatsaktionen, wie gegen die Albernheiten des Hans Wurst. In Karoline Neuberin (1697—1760), einer Reichenbacher Advokatentochter, die 26jährig häuslichen Zwistigkeiten entweichend zur Bühne gegangen war und nach kurzem Wanderdasein selbst eine Truppe begründet hatte, fand er die tatkräftige Verfechterin seiner Ideen auf dem Theater. Ihre Fahrten führten sie im rechten Moment nach Leipzig, das somit die Wiege der neueren Schauspielkunst geworden ist. Zum ersten Male seit den Zeiten des dreißigjährigen Krieges gingen Literatur und Schauspielkunst wieder den gleichen Weg, der beide höheren Zielen entgegenführen sollte. Was Gottsched und seine Anhänger an französischen Tragödien und Lustspielen übersetzten, was durch anderer Bearbeitung ihr unter die Hände kam, das führte die tapfere Frau, rücksichtslos dem Publikum ihren Geschmack, ihre bessere Einsicht aufzwingend, mit sorgsam gepflegten Mitteln auf. Zwar konnte sie, um nicht dem immer und immer drohenden materiellen Ruin zu verfallen, nicht auf die improvisierten Stücke verzichten, brachte es vielmehr in den Jahren 1727—1740 auf nur 27 literarische Stücke bei ihren Aufführungen, aber diese zwei wirklichen Literaturwerke, die sie durchschnittlich im Jahre herausbrachte, genügten, um dem durch italienische Oper und hohle Maskenkomödie verbildeten Publikum Achtung vor den neuen Bestrebungen, ihren Schauspielern Hingabe an das Kunstwerk beizubringen. Nicht die vielerwähnte Verbannung des Harlekins in einem selbstverfaßten und 1737 in Leipzig aufgeführten Gelegenheitsstück, nicht auch die Erstaufführung von Lessings „Jungem Gelehrten" in der gleichen Stadt sind ihre größten Verdienste: sie hob den Schauspielerstand durch ihre Energie und eiserne Zucht aus dem Wust von Unnatur und Albernheit, in dem er versunken war, heraus, sie begründete eine S c h u l e, deren Schwächen zwar bald verspottet wurden, die aber doch der Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung in Deutschland geworden ist.

Zu ihrer Truppe, der sie mit seltener Fähigkeit vielversprechende

Talente zuzuführen wußte, gehörten Künstler wie Gottfried Heinrich Koch, Johann Friedrich Schönemann, Suppig, Karl Gottlob Heydrich, Kohlhardt u. a. m., deren Namen in der Weiterbildung der deutschen Schauspielkunst bedeutungsvoll werden sollten. Mit männlich organisatorischer Kraft begabt hob sie ihr Unternehmen zu einem Musterinstitut, sorgte für Fleiß und Pünktlichkeit bei den Proben und Aufführungen und wachte über das sittliche Verhalten ihrer Darsteller. „Die unverheirateten Schauspielerinnen nahm sie mit in ihr Haus, sie waren ihre Pflegetöchter, die unverheirateten Männer ihre Kostgänger."

Der Behandlung des Verses, natürlich des gereimten Alexandriners wie der Prosa widmete sie alle Aufmerksamkeit, mußte es tun, um das überhaupt noch nicht vorhandene Gefühl für Rhythmus und plastischen Ausdruck im Darsteller zu wecken. An Stelle des wilden Gekreisches, des dröhnenden Pathos einer früheren Epoche trat nun eine an französischen Mustern geschulte Deklamation, eine singende Eintönigkeit, die noch weit genug war von der Natur, die aber doch als Übergangsstadium zu einer natürlichen Sprechweise auf der Bühne gelten kann. Wenn man auch über die gespreizte Sprechweise, über „Moooord und Trääääanen" der Neuberschen Schauspieler bald sich lustig machte, ein Anfang zur Besserung, zum Sprechstil überhaupt, war damit doch gegeben. Auch für die plastische Darstellung, für Gestikulation, Stellung und Gruppierung war die Kunst des klassisch-französischen Dramas ihr Vorbild. „Die Grazie wellenförmiger Bewegungen, Erhabenheit des Anstandes, Großartigkeit der leidenschaftlichen Gestikulation lag in der Intention, aber es war alles wie vom Ballettmeister zugestutzt, alles geziert und aufs äußerste übertrieben. Der Schritt war wie nach dem Takt bemessen. Nur ein Fuß trug die stehende Gestalt, der andere war im coupe pied mit der Spitze nur aufgestellt. Arme und Hände machten keine andere als gewundene Bogenbewegungen und fuhren im Pathos völlig aus dem Gleise der Natur. Die Arme sägten durch die Luft, die Hände wurden wild geschüttelt, der Schritt spreizte sich und der Oberkörper wand sich vorn und hinten über". (Devrient.) Unterstützt wurde diese Manier durch das Kostüm, wenigstens durch das moderne französische Hofkostüm, in dem die Helden den Galanteriedegen an der Seite, den dreieckigen Hut unter dem Arm oder in der Hand trugen, während die Damen im Reifrock, mit dem Fächer oder dem wehenden Schnupftuch in

der Hand die Phädra oder Berenice agierten. Die gepuderte Frisur konnte weder Cato noch der König im Schlaraffenland entbehren. Außer dieser modernen Tracht behielt die Neuberin streng die alten römischen und türkischen Kostüme mit ihrem phantastischen Aufputz bei, aber „sie brachte Ordnung und Übereinstimmung, Reinlichkeit und Solidität in die Theaterkleidung."

Man sollte meinen, so peinlicher Tüchtigkeit und ehrbarer Kraft hätte dauernd der Erfolg sich zuwenden müssen. Aber die Neuberin hatte weder Glück noch Stern. In Leipzig wie in Hamburg, wo sie 1738 eine Zeitlang im Opernhause, etwas bis dahin Unerhörtes, spielte, hatte sie sich Anerkennung und Zustimmung erkämpft; eine Kunstreise nach Rußland, die nicht den rechten Gewinn abwarf, ließ sie in der Heimat fast vergessen werden, und als sie zurückgekehrt, mit Gottsched sich verfeindete, da ging es abwärts. Wertvolle Mitglieder ihrer Truppe starben, andere gingen zu neuen Prinzipalschaften, und 1750 löste sie in Zerbst ihre Truppe „still und kläglich" auf. Ihre Hoffnung als Schauspielerin noch etwas wirken zu können, erfüllte sich nicht; arm und elend ist die Reformatorin der deutschen Bühne am 30. November 1760 in Laubegast bei Dresden gestorben. Zweierlei vor allem hat sie in rastloser, aufopfernder Arbeit erreicht: die Konsolidierung ihres Standes und die Begründung eines einheitlichen, entwicklungsfähigen Bühnenstils. Das Publikum aber hatte es gelernt, gegen seinen Geschmack eine bessere künstlerische Überzeugung zu ehren. Das wurde bedeutungsvoll für die Zukunft.

Im deutschen Norden vollzog sich die nächste Weiterentwicklung. Johann Friedrich Schönemann übernahm nach dem Niederbruch der Neuberin die Leipziger Traditionen und begründete mit einem Personal von 11 Köpfen, dem die größten Talente der Zeit angehörten, Konrad Ackermann, Sophie Schröder und Konrad Ekhof, seine Prinzipalschaft. In Lüneburg eröffnete er 1740 sein Theater mit einem wöchentlichen Gagenetat von 16 Thalern 8 Groschen für das gesamte Personal, einer lächerlichen Bezahlung, wenn man an die Hunderttausende denkt, die zu gleicher Zeit für die italienische Oper ausgegeben wurden. Mecklenburg, Hamburg, Hannover und das mittlere Deutschland wurden der Schauplatz seiner nächsten Wirksamkeit, die sich ungefähr in den Absichten der Neuberin vollzog, obwohl Schönemann, voll lächerlicher Prinzipaleitelkeit, in seinem Wesen wenig von der draufgängerischen Tüchtigkeit der Neuberin hatte. In Berlin, wo

Franz Schuch mit seinen vielbewunderten, auch von Lessing gepriesenen Stegreifkomödien, ohne Rivalen herrschte, mußte er ganz besonders das Gegensätzliche der Leipziger Schule und ihre Betonung des klassisch-französischen Musters hervorkehren, um zu wirken. In Leipzig trennte sich 1749 Koch von ihm, um eine eigene Prinzipalschaft mit dem erledigten sächsischen Privilegium zu begründen, und Schönemann war froh in Mecklenburg-Schwerin ein Hoftheater schaffen zu dürfen, dem er vier Monate im Jahr auf Gastspielreisen fernbleiben konnte. Hier in Mecklenburg vollzog sich nunmehr in der Persönlichkeit Konrad Ekhofs eine Wandlung der Neuberschen Schulauffassung insofern, als Ekhof zum ersten Male die Bedeutung der menschlichen Individualität für den Schauspieler betonte und mit der Begründung seiner deutschen Schauspieler-Akademie in Schwerin 1753 nach dieser Richtung hin auf seine Kollegen einzuwirken suchte.

Konrad Ekhof war 1720 in Hamburg als Sohn eines Stadtsoldaten geboren, wurde Schreiber bei einem Advokaten und fand als solcher bei seinem Schweriner Herrn eine reichhaltige Bibliothek, der er seine literarische Bildung verdankte. Von Sophie Schröder dem Theater gewonnen blieb Ekhof trotz mehrfacher Spaltungen in der Schönemannschen Truppe seinem Prinzipal treu und zeigte sich so schon inbezug auf die äußere Lebensgestaltung als ein Gegner leidenschaftlichen Wechsels. Von der Natur wenig bevorzugt, klein und hochschultrig, wußte er sich durch eiserne Energie, unablässig an seiner inneren Veredlung arbeitend, zum ersten Schauspieler der Zeit durchzuringen. Die übertriebene Manier und Deklamation der Leipziger Schule beseitigte er, so weit das bei den deutschen Alexandrinertragödien möglich war, und bevorzugte als geistiges Haupt des Schönemannschen Unternehmens gegenüber französischen Dramen das deutsche Trauerspiel und die eben aufkommenden bürgerlichen Dramen. Lessings 1755 zuerst aufgeführte „Miß Sarah Sampson“ war dabei von entscheidender Wirkung.

In seiner Schauspieler-Akademie, der nur einjährige Lebensdauer beschieden war, strebte Ekhof vor allem Hebung des Standes und des Korporationsgeistes der Schauspieler zugunsten der aufzuführenden Werke an. Ein jeder sollte sich als dienendes Mitglied dem Ganzen gegenüber fühlen. Als er, von Schönemann rücksichtslos behandelt, die Truppe verließ, ging der gute Geist des Unternehmens mit ihm. Schönemann war nach dem Tode

des Herzogs von Mecklenburg seines Hoftheaterprivilegs verlustig gegangen und zog von neuem wandernd umher. Die von Ekhof angestrebte Stabilität seines Theaters war damit wieder zunichte geworden. Das Repertoire sank zur Zauberposse und Stegreifkomödie herab, und in Hamburg legte Schönemann 1757 seine Prinzipalschaft nieder, um ganz dem von ihm leidenschaftlich betriebenen Pferdehandel leben zu können.

Man rief Ekhof, „den Schulmeister" zurück, und in Kiel spielte man unter seiner Leitung ohne Dekorationen und Kostüme, und trotzdem mit Erfolg. Mehrfach wurde ihm die Prinzipalschaft angetragen, aber ihm fehlte jeder Geschäftssinn, und er lehnte ab. So wurde Koch, der mit Schwierigkeiten kämpfte, zum Prinzipal gewählt. Dieser war in Leipzig durchaus in den von der Neuberin vorgezeichneten Bahnen geblieben, bis ihm mit der Einführung des Singspieles und damit der neueren Oper eine Erweiterung seines Repertoires glückte, die zugleich seinen Schauspielern eine Erweiterung des ihren bedeutete. Denn von jetzt ab mußte auf lange Zeit hinaus, ein jeder Schauspieler auch Sänger sein. Der italienischen Oper erwuchs damit glücklicherweise eine Konkurrenz und die ersten deutschen, in Leipzig erscheinenden selbständigen Theaterkritiken legen Zeugnis ab von dem allgemeinen Interesse, das man an dem Kochschen Unternehmen hatte. Mit Lessings kritischem Auftreten wurde die Richtung auf edlere Natürlichkeit auch in der Kochschen Truppe heimisch und Ekhofs Bestrebungen in Norddeutschland begegneten sich so mit denen in Leipzig.

Nur kurze Zeit hat Koch die Schönemannsche Truppe, die er mit den besten Mitgliedern des von Döbbelin in Weimar begründeten und 1758 wieder aufgelösten Hoftheaters vervollständigte, geleitet. Ekhof war ihm im Wege, und dieser hegte sein Lebelang einen tiefen Groll gegen den innerlich unkünstlerischen Mann, der in Hamburg zwischen die einzelnen Akte eines ernsten Dramas italienische oder schlechte deutsche Intermezzi einschob, um die Massen für sich zu gewinnen, weil er das allerdings löbliche Bestreben nach möglichster Stabilität seiner Bühne hatte. 1764 gab Koch die Hamburger Prinzipalschaft auf, kehrte nach Leipzig zurück, wo er Elias Schlegels „Herrmann" zum ersten Male in Kostümen aufführte, die sich der altgermanischen Tracht wenigstens näherten, und ging dann nach kurzem Aufenthalt in Weimar nach Berlin, wo er mit Döbbelins Wandertruppe konkurrierend,

durch die Anziehungskraft seiner Singspiele das erste wirklich stabile deutsche Theater begründete.

In Hamburg übernahm 1764 Konrad Ackermann auf drei Jahre die Prinzipalschaft. Er war ein Jugendgenosse Ekhofs, von wohlgebildeter imponierender Gestalt und außerordentlicher körperlicher Gewandtheit, die seine realistische Geistesrichtung als Darsteller aufs beste unterstützte. Unter seiner Leitung vollzog sich mit Ekhofs Hilfe die Begründung der Hamburger Schule, der es vor allem im Gegensatz zur Leipziger Schule, auf eine gesunde Wirklichkeit, einen stark naturalistischen Unterton in der Darstellung ankam. Der gespreizte Deklamationsstil fehlte hier fast vollständig, Ackermanns derber, gutherziger Humor, seines Stiefsohnes Friedrich Ludwig Schröder überschäumende Genialität, Ekhofs maßvolle Kraft und Borchers sprudelnder Witz ertrugen ihn nicht. Nur die Damen, die sich überhaupt schwerer von der Überlieferung losmachen konnten, verfielen noch hie und da in die Unnatur der alten Schule. Unter ihnen ragte Frau Hensel als die erste tragische Schauspielerin ihrer Zeit hervor; neben ihr sind noch Ackermanns Frau Sophie Schröder, sowie deren Töchter Dorothea und Charlotte zu nennen.

Mit prunkvollen Balletten und pompösen Kostümen, die natürlich keineswegs historisch echt waren, machte Ackermann anfangs gute Geschäfte, aber bald mußte er, um die Schaulust des Publikums nur überhaupt befriedigen zu können, eine italienische Bande mit ihren Intermezzis zu Hilfe rufen. Das brachte ihn in finanzielle Not, zu der noch allerhand Zerwürfnisse unter den Mitgliedern seiner Truppe hinzukamen. Rollenneid unter den Damen des Ensembles spaltete auch das Publikum in zwei Parteien. Der Schriftsteller Löwen wies in mehreren Pamphleten auf die Unhaltbarkeit eines Theaters hin, dessen artistischer Leiter als Prinzipal zugleich das größte Interesse am materiellen Gewinn haben müßte und verlangte die Begründung eines deutschen Nationaltheaters, das wirtschaftlich genügend fundiert, zum einzigen Zweck seines Daseins die Förderung der Kunst haben sollte. Wirklich verbanden sich 42 Hamburger Bürger zu solchem Unternehmen, pachteten von dem willigen Ackermann Theater, Dekorationen und Garderobe und gründeten mit dem bestehenden Personal 1767 unter artistischer Direktion von Löwen mit Lessings dramaturgischer Hilfe, der wir die Hamburger Dramaturgie verdanken, die sogenannte Hamburger Entreprise.

Ein ungeheuer wichtiger Fortschritt war damit gemacht. Zum ersten Male schien die Stabilität einer Bühne und damit ihre künstlerische Entwicklung materiell gewährleistet. Aber die Schauspieler wollten sich unter die anmaßende Herrschaft des Literaten Löwen nicht fügen und trotz des Zusammenwirkens von Ekhof und Lessing, trotz ihrer Betonung eines möglichst nicht französischen Repertoires, einer edlen, großen Realistik auf der Bühne, ließ das Publikum die Entreprise im Stich. Auch Lessings Minna hatte nicht den Erfolg wie in Berlin unter Döbbelin, und schon nach 6 Monaten mußte man seine Zuflucht zur Pantomime und zum Harlekin nehmen. Bald darauf brach die Hamburger Entreprise elend zusammen, und Ackermann übernahm 1769 die Truppe von neuem, die er, das alte Wanderdasein wieder beginnend, nach Hannover führte. Hier zog der Hamburger Kaufmann Seyler einen großen Teil des Ensembles, mit dem von dem jungen Schröder wiederholt aufs ärgste beleidigten Ekhof auf seine Seite und begründete eine eigne Gesellschaft.

Die Seylersche Wandertruppe, die mehrfach durch Ekhofs Geschäftstüchtigkeit auf ihren Wanderungen vom Ruin gerettet wurde, zog in Nord- und Mitteldeutschland umher, bis sie 1771 in Weimar einige Jahre der Ruhe und Weiterentwicklung fand. Dann bekam Seyler ein kursächsisches Privilegium, während Ekhof an die Spitze des Gothaer Hoftheaters trat. Zu spät erhielt der seltene Mann hier den eigentlichen, ihm angemessenen Wirkungskreis. Die Gothaer Bühne war die erste in allen ihren Einzelheiten vom Hofe errichtete und unterhaltene Bühne Deutschlands; ihr Direktor bemühte sich mit all seiner sinkenden Kraft, seinem tief in ihm wurzelnden lehrhaften Zug, den Schauspielern sein künstlerisches Ideal, die absolute Unterordnung unter das Ganze, die edle Natürlichkeit, die reine, tief gebildete Menschlichkeit begreiflich zu machen. Darsteller wie Beil, Beck und Iffland lernten von ihm, und als er, hochgeehrt als Vater der deutschen Schauspielkunst 1778 in Gotha starb, blieben seine darstellerischen Absichten, seine Schule unvergessen.

Auch Ackermann war 1771 gestorben, sein Stiefsohn Ludwig Schröder trat als Direktor die tief verschuldete Prinzipalschaft an. Nach einer wilden, ereignistollen Jugend, die den 1744 in Schwerin geborenen Künstler des öfteren hart am selbstverschuldeten Untergange vorbeiführte, war er, Ekhofs Größe beständig neidisch verkleinernd, sprungweise gereift. Als Groteskitänzer

hatte er mit den gewagtesten Künsten angefangen, war dann Tänzer und Ballettmeister in seiner Truppe gewesen und hatte, solange die französische Komödie in Deutschland blühte, das wichtige Fach des Bedienten voll ausgefüllt. Nun drängte sein Ehrgeiz ihn zu andern Rollen, und mit diesem Ehrgeiz wuchs sein Können. Zwar mußte er während seines ersten Hamburger Direktoriats von 1771—1780 noch im Zwischenaktsballett tanzen, wenn er eben den Carlos im Clavigo gegeben hatte, aber er schuf doch in diesen Jahren das beste deutsche Ensemble und das beste Repertoire. Wuchtig kämpfte er gegen alle Geschmacklosigkeiten des Publikums, das seine Lieblinge gern auf offner Bühne maßregelte, an und gewann in dieser Zeit Shakespeare der deutschen Bühne. Mit einer Bearbeitung des Hamlet, den Brockmann darstellte, begann er; ihr folgte Othello 1776, und nachdem er definitiv dem Bedientenfach entsagt hatte und 1778 zum letzten Male in einer Maskerade aufgetreten war, König Lear mit ihm in der Titelrolle. Dann spielte er auch den Hamlet selbst, führte Richard II., Macbeth, Viel Lärm um Nichts und einen aus den beiden Teilen von Heinrich IV. zusammengezogenen Falstaff auf. Alle diese Bearbeitungen folgten nicht völlig dem Original. Hamlet und Othello, ja auch Lear behielten nicht ihren tragischen Ausgang, weil Schröder mit seinem immer wieder die Oper vorziehenden Publikum rechnen mußte, aber er bürgerte die großen Menschen Shakespeareschen Gepräges doch auf der deutschen Bühne ein und lernte selbst an ihnen seine darstellerische Größe erkennen. Von der niedrigsten Komik war er vermöge seiner derb realistischen Kraft zu den höchsten Höhen der Darstellungskunst emporgestiegen, war der erste Schauspieler seiner Zeit geworden und hatte seinem Stande ein bis dahin nie vorhandenes gesellschaftliches Ansehen verschafft.

Nach einer Bildungsreise nach Paris und mehreren Gastspielen in Berlin kam Schröder 1781 als Schauspieler an das von Joseph II. begründete Wiener Nationaltheater, das „zur Verbreitung des guten Geschmackes, zur Veredelung der Sitten in seinem Hause nächst der Burg" dienen sollte und streng nach französischem Muster in seiner Verwaltung geregelt war. Eine Anzahl von älteren Schauspielern, die im Regieausschuß saßen, besorgten als „Wöchner" die laufenden Geschäfte, prüften die Stücke und führten wechselweise auf den Proben die Regie. Die Oberleitung des gesamten Theaterbetriebes lag in den Händen

eines Kavaliers, dem ein Rechnungsbeamter als Vizedirektor zur Seite stand, während die von Maria Theresia eingeführte Zensur von einem Theaterzensor und nicht etwa wie heute von der Polizei ausgeübt wurde. Die künstlerische Leitung besorgte der Regieausschuß, dessen fünf Wöchner monatlich in ihren Funktionen wechselten. In diesen, allen materiellen Sorgen durch kaiserliche Freigebigkeit überhobenen Betrieb, trat Schröder, kaum zu seinem Vorteil, auf vier Jahre ein. Aber er brachte dem Burgtheater den frisch natürlichen Stil, den gesunden Realismus der Hamburger Schule und beseitigte die dort noch herrschende französische Deklamationsweise dauernd. Das Wiener Theater war ähnlich dem Berliner am längsten von der neuen Entwicklung der Dinge unberührt geblieben; Schröders Verdienst blieb es, dem deutschen Süden den deutschen Darstellungsstil gebracht zu haben.

Er selbst wandte sich wieder nach Hamburg und übernahm 1785 von neuem die Direktion des ziemlich zugrunde gerichteten Theaters. An Stelle der elenden Prinzipalwirtschaft trat nun wieder seine kluge, systematische Führung, die dem Publikum und seinem Pöbelgeschmack so wenig als möglich schmeichelte. Die Oper schloß er von seinem Repertoire aus, um allerdings nach einem halben Jahre doch dem Zwang von seiten des Publikums nachgeben zu müssen. Aber im Schauspiel ließ er sich nicht beirren, trotz aller Anfechtungen, bis ein dreizehnjähriger Kampf mit Unverstand und Bosheit auch seine federnde Kraft schlaff gemacht hatte. 1798 trat er vom Theater zurück und lebte noch 18 Jahre, übernahm auch 1811 nochmals die Bühne auf kurze Zeit. Aber sein Einfluß auf das deutsche Theaterleben schloß mit dieser zweiten Direktion ab. „Er hat vollendet, was Lessing und Ekhof begonnen, die deutsche Schauspielkunst auf die Basis unserer volkstümlichen Natur zu stellen und sie zum vollen Ausdruck ihrer eigensten Wahrheit zu bringen. Die Dramatik hat nach ihm unendlich an geistigem Inhalte, an Ausbildung des Geschmacks gewonnen, aber die lebenswarme und reine Natur von Schröders Menschendarstellung ist ein unübertroffenes Muster geblieben: Man hat ihn den großen Vertrauten der Natur genannt, und gewiß war er das, aber seine intuitive Kraft war nicht bewundernswerter, als das harmonische Maß, welches er seiner überreichen Schöpfungskraft auferlegte. Von sich selbst hat er die prachtvollen Worte gesagt: Es kommt mir gar nicht darauf

an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger." (Devrient.)

Die Leipziger Schule hatte an Stelle der wüsten, unnatürlichen Pathetik und Raserei der Haupt- und Staatsaktionen eine edle maßvolle, aber doch nicht ganz natürliche Darstellungskunst nach dem Muster der Franzosen geschaffen; in Hamburg entstand unter steter Betonung des Wirklichen und Natürlichen ein freier, echt deutscher Realismus; in Mannheim, dem Nationaltheater des Freiherrn Heribert von Dalberg sollte sich eine dritte, namentlich von Iffland vertretene Darstellungsschule entwickeln. Iffland, der Sohn eines angesehenen hannoverschen Beamten war 1759 geboren und der erste Schauspieler, der einem vornehm bürgerlichen Milieu entstammte. Er brachte Zierlichkeit und edle Grazie in die deutsche Schauspielkunst. Mit Beil und Beck am Gothaer Hoftheater von Ekhofs bewunderter Meisterschaft vorgebildet, siedelte er nach Auflösung des Gothaer Hoftheaters 1779 nach Mannheim über, lernte hier nach einem Gastspiel Schröders noch stärker die Natur gegenüber dem in Mannheim geltenden französischen Stil betonen und wurde bald die erste Stütze des Dalbergschen Ensembles. „Die saubere Portraitzeichnung seiner feinkomischen Rollen, die Grazie, mit welcher er chargierten Charakteren eine Fülle von, oft sogar, gewagten lächerlichen Zügen zu verleihen wußte, daneben die edle Haltung seiner Biedermänner, der feine Schliff seiner Weltleute, die wahrhafte Vornehmheit, mit welcher er Staatsmänner und Fürsten darstellte — alles dies konnte als musterhaft gelten und als ein wesentlicher Fortschritt in der Verfeinerung der deutschen Schauspielkunst."

Dalberg, ein hochgebildeter, kunstsinniger Mann, von schriftstellerischer Begabung übernahm als Intendant auch die künstlerische Leitung seines Theaters, versammelte alle 14 Tage einen Ausschuß von 4 bis 5 Schauspielern zur Beratung über Verbesserungen, Neuaufführungen usw. unter seinem Vorsitz und ließ von dem gesamten Personal einen Schauspieler als Regisseur auf die Dauer wählen, wich also damit der Vielköpfigkeit des Wiener Regieausschusses und dem beständigen Wechsel geschickt aus. Lessings Dramen, Goethes und Schillers Jugendwerke, Shakespeare, daneben Schröders und Ifflands bürgerliche Schauspiele sowie die gesamte zeitgenössische Bühnenliteratur von irgendwelchem Interesse folgten einander auf dem Mannheimer Repertoire an

zwei wöchentlichen Spieltagen, während ein dritter der Oper gehörte. 1792 wurde Iffland zum Regisseur gewählt und getreu seinem Wort, „daß in der Schauspielkunst für alle Betätigten nur ein Gewinn, ein Verlust, eine Ehre zu finden sei" bildete er unter seinen Mitspielern ein bis dahin unerreichtes Solidaritätsgefühl aus. Nur ein Fehler wurde ihm nachgesagt; seine etwas unterwürfige Stellung zur Aristokratie und zu Dalberg. Seiner selbstlosen Hingabe an die Sache wurde der von politischen Fragen stark in Anspruch genommene Dalberg nicht vollkommen gerecht. Ein Bruch trat ein, und Iffland ging. Der Schule, die er begründet, sagte man eine feine, aristokratische Färbung der Darstellung nach, aber auch eine von Schröders lebensvoller Energie sich entfernende, beinahe französische Abgemessenheit und vornehme Kälte.

Zur Manier erstarrte die von Goethe in Regeln eingezwängte Darstellungsart des Weimarer Hoftheaters. Dieses von dem Dichter im Auftrage des Herzogs begründete Institut, das auch der Oper zu dienen hatte, verlangte von seinen Schauspielern etwas ganz Neues und Unerwartetes: an Stelle der Natur sollte ein geläuterter Geschmack als Maßstab gelten; die Antike sollte das Muster für Rede und Geberde sein. Mit der Autorität des Hofes hinter sich dekretierte Goethe in souveräner Weise seine „Regeln für Schauspieler", die von klugen und fähigen Darstellern, wie Pius Alexander Wolff angewendet, gewiß ihr Gutes hatten. Denn in den 6 Jahren der Glanzperiode von Goethes Direktion, als der Wallenstein mit einem in ganz Deutschland wiederhallenden Erfolg über die Bühne von Ilm-Athen gegangen war, ließ sich tatsächlich von einem neuen, edlen Kunststil sprechen. „Ein feinerer Sinn für Reinheit und Schönheit der Sprache war geweckt, die metrische Rede bewegte sich in rhythmisch gemessenen Schwingungen, Gang, Haltung, Bewegungen waren nach antikem Muster in ein übereinstimmendes Verhältnis getreten, alles war schwebender, gemessener geworden und hatte damit an Würde gewonnen." Aber später entfremdete sich dieser Stil doch allzusehr der Natur. Die Darsteller spielten mit gewünschter Absichtlichkeit für das Publikum und zum Publikum hinunter; diese „Seminarschauspieler" kamen zu einer feierlichen Unpersönlichkeit, die Friedrich Ludwig Meyer seinem Freunde Ludwig Schröder 1810 von Lauchstädt, der Weimarer Filiale, zu schreiben veranlaßt: „Heißt das Ensemble, daß sämtliche Herren und Damen in

Gottes Namen ihre Rollen vertauschen können, und ziemlich einer gespielt haben würde wie der andere, so läßt sich dieser Gesellschaft das Ensemble nicht absprechen." So wurde im Laufe der Jahre Goethes Arbeit zum unkünstlerischen Mechanismus, zur Dressur, und die gesunde Reaktion eines feingebildeten Stilgefühles gegen das kraftgeniale Pathos der Naturschauspieler zur Unnatur. Als Goethe tiefverstimmt 1817 von der Direktion zurücktrat, da war die Profilstellung oder Rückenwendung des Schauspielers, das Sprechen nach dem Hintergrunde und anderes mehr eben nur noch in Weimar verpönt.

Und doch war diese letzte Schule der deutschen Schauspielkunst von großem Segen. P. A. Wolff verpflanzte sie mit ihren besten Absichten an das ganz dem Naturalismus zugewandte Berliner Nationaltheater und hütete es so vor einer unkünstlerischen Verwilderung nach der genialischen Seite. In Berlin hatte das deutsche Theater hart um seine Existenz mit der Oper und ausländischen Schauspielergesellschaften ringen müssen. Friedrich der Große stand ihm verständnislos gegenüber; der „durchaus ideallose künstlerische Plebejer Döbbelin" hatte wohl mit sicherem Marktverständnis eine ganze Reihe klassischer Dramen mit verhältnismäßig guter Ausstattung herausgebracht, ein Anstoß zur Weiterentwicklung aber ging erst von Johann Friedrich Fleck aus. Er war „eine bedeutendere und eine reinere, vollere Persönlichkeit als Iffland; er besaß echte Leidenschaft bei großen und glänzenden Mitteln" und verstand es, die Aufmerksamkeit Friedrich Wilhelms II. auf das Institut zu lenken. Dieser wies der Döbbelinschen Truppe das französische „Comödienhaus" am Gendarmenmarkt mit einem jährlichen Zuschuß von 6000 Thalern an, erlaubte ihr die Mitbenutzung der Dekorationen und Kostüme der italienischen Truppe und übertrug die Leitung dieses Nationaltheaters den Professoren Engel und Ramler, denen er Döbbelin als Regisseur unterstellte. Fleck, der Komiker Karl Unzelmann, dessen Frau, die tragische Liebhaberin Karoline Unzelmann, spätere Bethmann waren die Stützen des Ensembles. Diesem Theater wurde 1796 Iffland als Direktor bestellt mit voller Selbständigkeit in allen künstlerischen und ökonomischen Fragen. Er hat mit starker Betonung des bürgerlichen Dramas diese Leitung bis zu seinem Tode 1814 innegehabt. Wie sein Theater gegen das Weimaraner wirkte, berichtet Schiller in einem Briefe an Körner: „Madame Unzelmann spielt Maria Stuart mit Zartheit und

großem Verstande, ihre Deklamation ist schön und sinnvoll, aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und einen mehr tragischen Stil wünschen. Das Vorurteil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr, ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde. Das ist Ifflands Schule und es mag in Berlin allgemeiner Ton sein." Jedenfalls hielt Iffland sein Personal tüchtig zusammen, sorgte für Zucht und gute Sitte und gab seinen Vorstellungen einen äußeren Rahmen, der ruhig den Vergleich mit der italienischen Oper aushalten konnte. Der Prunk in der Ausstattung Schillerscher und Goethescher Dramen ging sogar manchem Kritiker zu weit.

Aus Eitelkeit und besserer Einsicht zugleich widersetzte sich der Direktor der 1808 ergangenen königlichen Verordnung, welche die Theater dem Kultusministerium unterordnete, sie also zu Staatstheatern machte, so lange, bis ihm durch einen neuen, das Theater unter die öffentlichen Anstalten „zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen" rechnenden Erlaß die direkte Abhängigkeit vom Hofe gewährleistet wurde. Die letzte, bedeutungsvolle Tat des unter schwerer Krankheit 1814 Zusammenbrechenden war die Anstellung Ludwig Devrients, des genialsten aber auch zügellosesten Künstlers, den die Berliner Königliche Bühne ihr eigen genannt hat.

Um 1800 etwa hat sich im großen und ganzen die Umwandlung der hin- und herziehenden Schauspielerbanden zu ständigen Truppen vollzogen. Nur Prinzipalschaften niederster Sorte durchwandern von da ab noch mit dem Zeltwagen das ihnen privilegierte Gebiet. Eine bemerkenswerte Veränderung ist mit dem deutschen Schauspieler in dieser Entwicklungsperiode vor sich gegangen. War ehedem seine Heimat der Planwagen und die Schenke, so beginnt er jetzt allmählich in der guten Gesellschaft Fuß zu fassen. Zwar eignet er sich deren Laster am ehesten an, und die Spielwut der Epoche hat manches wertvolle Opfer auch unter den Schauspielern gefunden, aber die Zeiten der gesellschaftlichen Entehrungen sind doch vorüber. Schröder macht in Hamburg ein Haus, dem keine literarische oder gesellschaftliche Größe der Zeit fernbleibt, und Ekhofs bürgerliche Tüchtigkeit wie Ifflands feiner Schliff werben nicht vergeblich dem Stande Freunde.

Allerdings rekrutiert sich noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein der Zuwachs aus den untersten Bevölkerungsschichten. Soldat oder Komödiant zu werden, das waren die

beiden einzigen Möglichkeiten für entgleiste Existenzen. Eine Vorbildung für den Schauspieler schien ja nicht erforderlich, und viele von ihnen konnten weder lesen noch schreiben. Nur die Theaterkinder erhielten eine gewisse Berufserziehung. Vergeblich forderte Lessing Theaterschulen. Die in Wien eingerichtete Theaterpflanzschule, wo dressierte Kinder Vorstellungen gaben, ging ebenso schnell wieder ein, wie die in Mannheim. Der Stand hob sich auf dem Wege einer ganz anderen Erziehung. Mit der Entwicklung unserer klassischen Literatnr wurden ihm Aufgaben gestellt, die zu selbstschöpferischer Arbeit die beste Gelegenheit boten. Der Prinzipal war nicht mehr wie früher imstande, eine Vorstellung ganz nach seinem Wunsch und Willen zu regeln, er begegnete der unter Umständen ihm unendlich überlegenen Individualität des Künstlers.

Auch nach der materiellen Seite hatte sich vieles zum Bessern verändert. Der Versuch einer Pensionskasse für deutsche Schauspieler wurde von Ekhof zwar mit geringem Erfolge gemacht, aber die bisher üblichen Anstellungen mit ganz kurzen Kündigungen von 3—6 Wochen waren doch nicht mehr möglich, wollte ein Direktor seinem Ensemble Abrundung und Konkurrenzfähigkeit gegen die französischen Truppen geben. So wächst die Stabilität des Einzelnen wie der Truppen, und die früher üblichen Kontraktbrüche werden etwas seltener. Allerdings datiert aus dieser Zeit auch der im allgemeinen noch heute übliche Kontrakt, der den Darsteller dem Unternehmer gegenüber in beinah unwürdiger Weise entrechtet. Die Gehaltsverhältnisse bessern sich sehr. Hatte Schröder während seiner ersten Hamburger Direktionstätigkeit nur 16 Thaler wöchentliche Gage bezogen, so erhielt doch schon Ekhof als Gothaer Direktor 600 Thaler und eine Klafter Holz, und in Wien wurde am Nationaltheater 1807 „eine Maximalgrenze für die Schauspielergehälter festgesetzt: 2500 Gulden für männliche und 2000 Gulden für weibliche Darsteller; die Spielhonorare betrugen 1—3 Gulden höchstens“. Diese Spielhonorare, noch heute überall üblich, wurden zuerst bei der Kochschen Truppe in Berlin als Lohn für Leistungen, zu denen der Darsteller kontraktlich nicht verpflichtet war, bei der Mitwirkung im Singspiel und in der Oper gezahlt. Bis 1830 etwa sind ja die Schauspieler an den deutschen Theatern auch Sänger. Frau Unzelmann-Bethmann, die Berliner Jungfrau von Orleans, sang Mozarts Konstanze in der Entführung aus dem Serail und Beschort war

Hamlet und Don Juan zugleich an der Berliner Bühne. Aber Spielhonorare wurden auch gezahlt für Ohrfeigen, die einer im Stücke erhielt, oder „wenn er mit Wasser begossen wurde."

Da alle großen Städte ihre Operntheater besaßen, die sie Schauspielertruppen zu vorübergehendem Gebrauche vermieteten, so hatte sich auch das Dekorationswesen erheblich verbessert. Ein gewisser Stamm von Dekorationen war überall vorhanden und brauchte nicht von der Truppe von Ort zu Ort geschleppt zu werden. Auch in bezug auf die Kostüme bemühte man sich, den Anforderungen an die Wirklichkeit gerechter zu werden. Garrick und Mrs. Siddons in London galten der Zeit dabei als nachahmenswerte Muster, auch die Franzosen, namentlich Talma waren im Kostümwesen weiter als die deutschen Schauspieler. Koch führte 1773 den Götz in Berlin zum ersten Male in historischem Kostüm auf, Schröder folgte seinen Anregungen in Hamburg, und bald wird wenigstens ein gewisser Realismus und Verismus allgemein, wenn auch unter Ifflands Berliner Direktion Frau Beschort als Priesterin der Diana noch in gepuderter Frisur und die Skythen und Furien in kurzen Schnallenschuhen erschienen. Iffland war jedenfalls der erste, der von Dähling Figurinen, eine Reihe von Kostümzeichnungen nach wirklichen Trachten, entwerfen ließ.

Die Schauspielhäuser waren noch immer nur mäßig groß, und doch begegnen wir schon Klagen der Darsteller, daß sie mit ihrer Stimme den Raum nicht füllen könnten. Konzessionen zur Theaterführung wurden in der ganzen Epoche ziemlich achtlos in bezug auf die Fähigkeiten der Leiter und ihre pekuniäre Lage erteilt. Nur die Zensur beaufsichtigte in kleinlicher Weise das auf der Bühne gesprochene Wort. Ausdrücke wie Gott, Himmel, beten waren z. B. in Wien unmöglich, und der Schauspieler mußte „bei eigner Verantwortung solche Stellen in den Rollen, die seine eigne Klugheit für bedenklich erkenne, dem Inspizienten anzeigen und die Abänderung auf der Stelle mit ihm verabreden." Die einzig fördernde Zensur hätte die ungefähr 1755 einsetzende Theaterkritik üben können, aber sie zeigte sich, in einseitig gelehrter Betrachtung befangen, dazu nicht imstande.

Nur Lessing wurde die Schauspielkunst zu Danke verpflichtet. Trotz seiner erbitterten Gegnerschaft gegen den französischen Geschmack übersah er nicht die größere künstlerische Reife und angeborene Begabung der Franzosen in darstellerischer Beziehung. Darum übersetzte er Riccobonis Darstellungsregeln und den „Schau-

spieler" von Remond de Saint-Albine, wies auch nachdrücklich auf Diderots Satz, „daß in der Phantasie des Schauspielers die vierte Wand der Bühne stets vorhanden sein müsse" hin. Wie wenig ihm seine rastlose Arbeit im Dienste der Sache von den Hamburger Schauspielern gedankt wurde, ist bekannt. Neben seiner scharfen und immer gerechten Art die Dinge zu sehen blieben andere dramaturgische Versuche, wie des Berliner Nationaltheaterdirektors Johann Jakob Engel „Ideen zu einer Mimik" herzlich unbedeutend.

Die Entwicklung des deutschen Theaterwesens drängte nach einer allgemeinen Organisation. Schiller hatte, um den Geschmack des Publikums durch die Vermischung der Kunstgattungen nicht zu verwirren, den Bau von eignen Tragödienhäusern verlangt und W. von Humboldt die Idee des Staatstheaters ausgesprochen. Iffland war dem entgegen gewesen, und so blieb das Theater, soweit es subventioniert wurde, in Abhängigkeit von Höfen und Hofbeamten, Kavalieren, deren Verständnis selten die Höhe Dalbergschen Wollens erreichte oder von Städten und Magistraten, die in krämerhaftem Dünkel die Kunst zu hofmeistern pflegten und sie zugleich zur milchenden Kuh machten. Nichts ist der deutschen Schauspielkunst verhängnisvoller geworden, als diese von Städten an Unternehmer verpachteten Theater, aus denen Stadt und Pächter einen möglichst hohen Reingewinn zu ziehen suchten, natürlich auf Kosten der Kunst und der Künstler.

Deutsche Hof- und Stadttheater im 19. Jahrhundert.

In Berlin vollzieht sich der Übergang vom Nationaltheater zum Hoftheater. Nach Ifflands Tode und einer kurzen Zeit interimistischer Leitung wurde 1815 der Kammerherr Graf von Brühl zum Generalintendanten der Königl. Schauspiele ernannt. Der Wunsch nach einem „standesfremden" und darum unparteiischen Leiter des Theaters hatte sich erfüllt, und Brühl faßte sein Amt ernst genug auf. Aber während Dalbergs Intendantentätigkeit in künstlerischer Mitarbeit und verständnisvoller Führung bestanden hatte, wußte sich der geschäftsunkundige und im Grunde dilettantische Brühl mit der Ausbildung seiner besonderen Liebhaberei, des Kostüm- und Dekorationswesens zu begnügen. Wenn Iffland mit einem ganz geringen Personal die amtlichen Geschäfte der Theaterleitung geführt hatte, so entstand jetzt der weitläufige

Betrieb eines Büreaus, mit seinem Stab von Beamten, die mit geschäftigem Nichtstun geheimnisvolles Sichwichtigmachen geschickt verbanden. Die Büreaukratie machte sich breit in einem künstlerischen Betrieb und bildete jenen dichten Filz zwischen künstlerischem Personal und Direktion, durch den nur aufgesammelter Unwille von beiden Seiten her, hindurchsickerte. Die Einheitlichkeit des früheren Geschäftsverfahrens war für immer gestört; die eigentlich künstlerische Leitung in den Händen der Regisseure, der später angestellten Dramaturgen, galt oft für weniger wertvoll und notwendig als die Arbeit irgend eines subalternen Verrechnungsbeamten. Diese Art der Geschäftsleitung wurde nach und nach zum Muster für die meisten Hof- und Stadttheater.

Brühls Leitung legte, seiner Liebhaberei entsprechend, besonderen Nachdruck auf die Pflege der Oper und des großen Dramas, in dem eine reiche, prunkende, historisch sein sollende Ausstattung geboten war. Aber neben der klassischen Tragödie machte sich doch auch das bürgerliche Schau- und Lustspiel und die ganze Kümmerlichkeit literarischer Eintagsfliegen im Repertoire geltend. Das Personal hielt der Intendant ständig auf der von Iffland überkommenen Höhe und machte damit das Hoftheater zur ersten Bühne der Zeit. Hier wirkte neben Ludwig Devrients genialem Naturalismus Pius Alexander Wolff und dessen Gattin Amalie Wolff, die dem Weimaraner Stil eine gewisse Geltung in Berlin verschafften; hier huldigte Lemm der veredelten Natürlichkeit seines Meisters Iffland in etwas pedantischer Weise, und Auguste Stich-Crelinger trat erfolgreich das tragische Erbe der Bethmann an, das von der schönen Charlotte von Hagn im Charakterlustspiel ihr tapfer bestritten wurde. Unter den Mitgliedern der von Spontini geleiteten Hofoper, die, ungeheure Kosten verschlingend, der Entwicklung des Schauspiels natürlich wie immer Abbruch tat, befanden sich ebenfalls allererste Kräfte, so daß nach außen hin sicherlich von einer Glanzepoche des Berliner Hoftheaters unter ihrem ersten Intendanten gesprochen werden muß. Nur dem tiefer Blickenden zeigten sich die Spuren des Verfalles. „Ohne geschichtlich treue Vorbilder zu Hilfe zu nehmen, setzte die Bühne die schillernden Romanschilderungen alten Lebens in Erscheinungen um; da sah man die Ritter mit wallenden Federbüschen, gestickten Schärpen mit edelsteinbesetzten Wehrgehängen, die, echt, Millionen an Wert repräsentiert hätten, mit all dem romantischen Plunder, den unser historischer geschulter Sinn heute

als schlechtesten Theatergeschmack empfindet." Und nach dem Tode Ludwig Devrients, der viel zu früh einem wild verstürmten Wirtshausleben zum Opfer fiel, erglänzte dieser Talmischimmer auch mehr und mehr über den Leistungen der Darsteller. Eine hohle Deklamation wurde Mode, die durch der Antike abgesehene, im Berlin des 19. Jahrhunderts unmögliche Attitüden der Darsteller, noch überboten wurde.

Kein Wunder, daß ein Konkurrenzunternehmen da üppig emporwuchern konnte! Ein früherer Pferdehändler namens Cerf, verpachtete seine Konzession zur Begründung des Königstädtischen Theaters in Berlin an eine Aktiengesellschaft, die von 1824—29 unter siebenköpfiger Direktion diese Bühne leitete. War ursprünglich nur die Pflege der Lokalposse in Aussicht genommen, so griff doch bald die Tätigkeit des Theaters auch auf das Gebiet der Oper und Operette über. Henriette Sontag, die sich das Hoftheater hatte entgehen lassen, feierte jetzt als Sängerin ihre ersten Riesentriumphe, und als Cerf nach dem Zusammenbruche des Aktientheaters die Leitung selbst übernahm, wirkten Künstler von unvergeßlicher Größe auf dem Gebiete der komischen Kunst an seiner Bühne: Joseph Spitzeder, Louis Angely und Fritz Beckmann. Nach den Revolutionsjahren fand die Berliner Lokalposse ihr Heim im Wallnertheater, dem noch heute bestehenden „Berliner Theater."

In Wien nahm das seit Joseph II. bestehende Burgtheater einen außerordentlichen Aufschwung. Das mit ihm zusammenhängende Operntheater wurde wegen finanzieller Schwierigkeiten verpachtet. So konnte sich das Schauspiel, ganz frei von materieller Bedrängnis prächtig entfalten, und das Burgtheater galt, vielleicht mit Unrecht, das ganze 19. Jahrhundert hindurch als die erste Bühne Deutschlands. Der eigentliche Schöpfer des heutigen Burgtheaters ist der 1821 unter der Intendanz des Grafen Moritz Dietrichstein von neuem als Dramaturg an dieses Institut berufene Joseph Schreyvogel. Sein dramaturgisches Bekenntnis: „Auf klassische Werke muß das Theater einer Nation gegründet werden, wenn es seiner Bestimmung wert sein soll. Ohne ein bleibendes Repertoire solcher Stücke werden wir weder eine tragische noch eine komische Schaubühne, noch ein Publikum, das sie zu würdigen verstände, noch endlich darstellende Künstler dafür haben" wies der Bühne Richtung und Ziel. Er war ein Kenner der dramatischen Literatur aller Kulturvölker, selbst

dramatischer Schriftsteller, und zu diesem künstlerischen Vermögen gesellte sich ein scharfer Blick für das schauspielerische Talent. Er gewann dem Theater den feinen und geschmackvollen Ludwig Costenoble, der als Darsteller humoristischer Väter besonders hervorragte. Heinrich Anschütz, als Ferdinand und Posa gleich wuchtig und groß wie als Hamlet, wurde, von Goethes Streben nach Harmonie sein Lebelang durchdrungen, „der Träger des Worts, des bedeutungsvollen Worts, der Träger des Ernstes und der Gewissenhaftigkeit für Sinn und Geist des ernsten Stückes." (Laube) Karl Fichtner, der eleganteste Salonheld der deutschen Bühne, Ludwig Löwe, die schöne Sophie Müller als jugendliche Heldin und Liebhaberin, ihre große Nachfolgerin Julie Gley-Rettich halfen Schreyvogel ein Repertoire schaffen, in dem Calderon und Shakespeare so wenig wie Grillparzer fehlten. Die bedeutendste Darstellerin, die das Burgtheater jener Zeit verschiedene Male zu den Seinen zählte, war Sophie Schröder, die einst von Ludwig Schröder in Hamburg dem tragischen Fach zugeführt worden war. Sie war ganz Seele und hinreißende Leidenschaft und konnte sich anfangs nicht leicht dem „bürgerlichen" Ton des Burgtheaters einfügen. Ihre Kleopatra, Lady Macbeth, Medea und Isabella waren von berauschender Größe, ihre Sprache von plastischer Vollendung „als sei die Rede in den reinsten Marmor eingeschrieben." Ihr Talent und ihr Temperament vererbte sie ihrer Tochter Wilhelmine, der ersten großen dramatischen Sängerin Deutschlands, die später den Schauspieler Karl Devrient heiratete.

Schreyvogel versuchte auch ihren einzig ihr würdigen Gegenspieler Ferdinand Eßlair, an dem leider schon der Wurm des mehr und mehr aufkommenden Virtuosentums fraß, der Burg zu gewinnen, aber dieser hielt nichts von der „Schulmeisterei" des Institutes und wirkte an den Theatern in Stuttgart, Mannheim und München, als vielgefeierter Tell, Lear, Wallenstein, Macbeth und Nathan. Ihm fehlte, wie allen späteren Wandervirtuosen die Stetigkeit; auf Gastspielreisen, zu denen schon Iffland das Beispiel gegeben hatte, wirkte er als umjubelter Protagonist in einem bedeutungslosen Ensemble und störte so nicht nur die eigene ruhige Entwicklung, sondern auch die Ausbilduug eines wirklichen Zusammenspieles an den Theatern, wo er auftrat. Seit seiner Zeit hat der in Deutschland ganz besonders übliche Unfug der Gastspielreisen nicht mehr aufgehört.

Schreyvogel konnte sich als geistiger Leiter der Burg nicht halten. Der Intendant Graf Czernin, ein durchaus kunstfremder Kavalier, wollte die Zügel selbst in die Hand nehmen, und nach schweren Konflikten schied der Begründer des Burgtheaters aus seinem Amte, es dem ärmlichen und gefälligen Dramatiker Ludwig Franz Deinhardstein überlassend, der mit seinem Chef den Niedergang des Instituts gar bald herbeizuführen verstand.

Stärker noch als in Berlin war in Wien das Bedürfnis nach volkstümlicher Kunst. Ihm dienten das Wiener Leopoldstädtische Theater, wo Bäuerles Possen dem prachtvollen Komiker Laroche Erfolg über Erfolg einbrachten, das 1788 eröffnete Josephstädter Theater und das von Schikander, dem „Dichter" der Zauberflöte begründete Theater an der Wieden. In der Leopoldstadt wirkte Ferdinand Raimund als Schauspieler und Dichter von noch heute unvergessenen, wehmutdurchtränkten Zauberpossen. In Wien wie Berlin schossen im Laufe der nächsten Jahrzehnte die Vorstadttheater mit ihrem bescheidenen Publikum, ihrer bescheideneren Künstlerschar wie Pilze aus der Erde, ohne daß natürlich der Darstellungskunst im höheren Sinne ein Vorteil daraus erwachsen wäre. Sie setzten ganz einfach die Pflege der ehemaligen Hanswurstiade unter allen möglichen Namen bis zur Burleske niederster Sorte herunter, fort.

In München blühte das Hoftheater unter den Intendanten von Babo und La Motte, von dem gerühmt wurde, „daß er jede bedeutende Vorstellung von Anfang bis zu Ende selbst angeordnet und ein glückliches Erfindungstalent für phantastische Aufgaben der Bühnenkunst besessen" habe. Ihm folgte von 1824—1835 von Poißl, der selbst komponierte. Stuttgart, dessen Theater eine zeitlang Staatsanstalt gewesen war, bis der Intendant den Ständen einen Fehlbetrag von 115000 Gulden zur Deckung vorlegte, erhielt als Hoftheater einen jährlichen Zuschuß von 50000 Gulden, welche die Stände der Zivilliste bewilligten. Der Stuttgarter Intendant, Baron von Wächter, griff den alten Plan einer Theaterpflanzschule wieder auf. „Aus dem Landeswaisenhause entnahm er summarisch fünfzig bis sechzig Waisenkinder, die er zu Sängern und Schauspielern ausbilden ließ." Eßlair, der Leiter dieser Akademie, konnte mit solchem Material Erfolge natürlich nicht erzielen.

Verhältnismäßig spät kam Dresden zu geordneten Verhältnissen. Bis 1816 wanderten die sächsischen Hofkomödianten regelmäßig

auch nach Leipzig. Von diesem Jahre ab wurde das deutsche Schauspiel mit der Kapelle und italienischen Oper unter einer Oberleitung vereinigt, und Karl Maria von Weber mußte mit dem deutschen Darstellerpersonal eine deutsche Oper begründen. Der erste Generaldirektor war Graf Vitzthum von Eckstädt, dem der Theatersekretär Winkler zur Seite stand. Dieser versorgte als Übersetzer und Bearbeiter unter seinem Schriftstellernamen Theodor Hell die Dresdener Bühne mit dramatischer Nahrung. Im Jahre 1828 waren unter den 140 im Hoftheater aufgeführten Stücken 46 Hellsche Bearbeitungen. Vitzthums Nachfolger, ein Herr von Könneritz, führte das bureaukratische Unwesen nach Brühlschem Muster ein; sein Erbe trat 1824 von Lüttichau, der vorher Oberforstmeister gewesen war, würdig an. Er berief Ludwig Tieck als Dramaturgen, ohne daß dem deutschen Schauspiel damit ein wesentlicher Dienst erwiesen worden wäre. Tieck versuchte mit unzureichenden Machtmitteln allerlei, hatte aber nicht Rückgrat und Nerven genug, den Angriffen von allen Seiten und vor allem dem Bureaukratismus die Spitze zu bieten und zog sich allmählich ganz von der Leitung seiner Amtsgeschäfte zurück. „Ein Dramaturg ohne Machtvollkommenheit über Spielplan und Engagements der Schauspieler ist ein Zeus ohne Blitz und Donner; das übrige Göttergesindel macht sich über ihn lustig.“ Erschwert wurde die Stellung des Dichters noch dadurch, daß er in seinen dramaturgischen Blättern öffentliche Stellung zu den Leistungen der seiner Leitung anvertrauten Schauspieler nahm. Manch einer, den er hätte privatim beraten können, wurde dadurch sein erbitterter Feind. 1841 ging darum Tieck leichten Herzens nach Berlin als literarischer Beirat für den Intendanten Küstner.

Die Stadttheater blieben im ersten Drittel des Jahrhunderts an Zahl noch ziemlich beschränkt. Das Theatergesetz von 1811 hatte bestimmt: „Schauspieldirektoren darf der Gewerbeschein nur mit Genehmigung des allgemeinen Polizeidepartements erteilt werden. Das Genehmigungsinstrument muß Zeit und Ort bestimmt ausdrücken, für welche es gültig sein soll.“ Damit war die Bedürfnisfrage in den Vordergrund gestellt, und nur das Bedürfnis ließ vor den Revolutionsjahren neue Theater erstehen. Der Staat hatte sich mit der Einrichtung der Theaterzensur die Möglichkeit nachdrücklichster Beaufsichtigung vorbehalten und abgesehen von den zensurfreien Hoftheatern wirkte die Präventivzensur, die vorsichtig die „mögliche Wirkung auf das Publikum“ ins Auge

faßte, mit genügender Hemmung und tut dies noch bis auf den heutigen Tag. Zwar erscholl schon hie und da der Ruf nach völliger Theatergewerbefreiheit, aber er verhallte ungehört in den Bureaus der Ministerien.

Unter den städtischen Instituten der Zeit ist das Prager Deutsche Landestheater an erster Stelle zu nennen. Johann Karl Liebich hob die Bühne zu „epochemachender Bedeutung" und schuf nach Auflösung der italienischen Oper die erste deutsche Oper größeren Stiles. In Breslau war schon ein Jahr vorher 1797 ein städtisches Nationaltheater auf Aktien gegründet worden, wo Ludwig Devrient sich entwickelte, wo Karl von Holtei als Theaterleiter sich unmöglich machte. Klingemann, der zuerst Goethes Faust aufzuführen wagte, reformierte die Braunschweiger Bühne und leitete sie, bis sie 1826 der Hof übernahm. In Mannheim hatte das ehemalige Nationaltheater die Stadt in eigener Verwaltung; in Hamburg wirkte noch Schröder und nach ihm eine Aktiengesellschaft, die das reine Geschäft ganz und gar in den Vordergrund stellte. Und doch besaß Hamburg noch in der Mitte der dreißiger Jahre das beste Konversationsstück. Hier wirkten Künstler wie Heinrich Marr, Christine Enghaus, Emil Devrient und Theodor Döring. Auch Sophie Schröder kam zu regelmäßigen Gastspielen. Eine Konkurrenzbühne erstand dem Unternehmen mit dem von Chéri Maurice begründeten Thaliatheater, das noch unter Maurice mit dem Stadttheater bis 1847 vereinigt wurde. Heinrich Marr, „vielleicht der geist- und temperamentvollste Regiekünstler der älteren deutschen Bühne" machte das Thaliatheater seit 1857 zu einem Musterinstitut für das feinere Schau- und Lustspiel. Nach seinem 1872 erfolgten Tode hielt Karl August Görner das Unternehmen noch lange auf der alten Höhe, während das Stadttheater mehr und mehr zurückging.

In Leipzig begründete Theodor Küstner das erste Stadttheater mit derartig organisatorischem Talent, daß er trotz einer jährlichen Pacht von 2500 Talern und einer Gebühr von 500 Talern für die jährliche Erneuerung der Konzession, die Bühne rasch in die Höhe brachte. Er rief, wie Schröder in Hamburg, eine Pensionsanstalt für die Mitglieder ins Leben und wußte mit Schiller und den damals beliebten Spaniern neben der üblichen theatralischen Hausmannskost, seiner Bühne ein literarisches Ansehen zu geben. Er war eines der größten administrativen Talente der Zeit und dies führte ihn rasch aufwärts. Er wurde unter Ludwig I.

Intendant des Münchener Hoftheaters, das er aus aller finanziellen Not herausbrachte, und, als der Graf Redern in Berlin, der Nachfolger Brühls, Spontinis Gegnerschaft als Generalmusikdirektor nicht völlig gewachsen war, Intendant des Berliner Hoftheaters. Neben Tieck als Dramaturgen und dem an Stelle Spontinis getretenen Meyerbeer als Opernleiter entfaltete er hier unter Oberleitung des nunmehr zum Generalmusikintendanten ernannten Grafen Redern sein Verwaltungsgenie. Den widrigsten Verhältnissen seiner Stellung standhaltend und Meyerbeer 1845 endlich zur Seite drängend, leitete er Oper und Schauspielhaus bis 1851. Da es ihm nur darauf ankommen mußte, finanzielle Erfolge zu erzielen, so litt der Spielplan unter seiner Leitung an trostloser Öde. Raupach und Charlotte Birch-Pfeiffer bestritten vor allem die Kosten des Repertoires; daneben pflegte Küstner hie und da auch Shakespeare und Sophokles. Mit glücklichem Theaterinstinkt wußte er die besten Darsteller der Zeit seiner Bühne zu gewinnen, ohne allerdings irgendwelchen Wert auf Ensemble und Einheitlichkeit des Stiles zu legen. Mit Küstners Nachfolger Botho von Hülsen zog dann der soldatische Geist der neupreußischen Epoche in die Hoftheaterleitung ein, der noch heute nicht daraus verschwunden ist. Dem Berliner Generalintendanten sind bis auf den heutigen Tag die übrigen preußischen Hoftheater Hannover, Kassel und Wiesbaden und ihre Intendanten unterstellt, und damit ist zum mindesten für Uniformität in allen künstlerischen Bestrebungen dauernd gesorgt.

Immer lauter erscholl nach 1830 der Wunsch nach völliger Gewerbefreiheit des Theaters, die erst 1869 erreicht wurde. Namentlich in Berlin, das ja unverhältnismäßig rasch sich vergrößerte, herrschte ein lebhaftes Interesse für Theatergründungen. Das Monopol des Hoftheaters auf die Klassiker wurde schwer empfunden, und mancher Theaterdirektor begegnete Vorwürfen über sein Repertoire mit der Ausrede, es bliebe ihm für den Spielplan bei der herrschenden Monopolisierung guter Stücke nichts anderes übrig als „leichtfertige Frivolitäten“. In Theatervereinen, der Urania, der Konkordia, der Thalia entwickelte sich das Berliner Liebhabertheaterwesen; „aus den Bühnen dieser Gesellschaften erwuchsen fast unter der Hand die Berliner Privattheater. So entstand das Friedrich-Wilhelmstädtische (jetzt das Deutsche) Theater, das Lustspiele, Volksstücke und Spielopern bevorzugte, das Krollsche Etablissement als Sommertheater für

die Oper seit 1850 und das schon erwähnte Wallner-Theater, in dem ein glänzendes Ensemble von Komikern: Helmerding, Reusche, Neumann und Amalie Schramm die Berliner Lokalposse zwanzig Jahre lang in Blüte erhielten.

Trotz dieser Neugründungen aber und mancher blühenden Theaterunternehmen muß im allgemeinen doch seit 1830 von einem Rückgang im Theaterwesen geredet werden, den einzelne bedeutende Erscheinungen, wie Immermann, vergeblich zu heben trachteten. Ein Schauspielerproletariat, gegen das die alten Banden vornehm in der Lebensführung genannt werden können, war namentlich in den schauspielerischen Zentren, in Berlin und Wien in die Höhe geschossen. Mit widerwärtiger Bereitwilligkeit diente es dem zur einflußreichen Persönlichkeit gewordenen Theaterrezensenten beim Zusammentragen von allerhand Schmutz und Klatsch. Nie ist das Interesse am privaten Leben der Darsteller, an ihren moralischen Entgleisungen größer gewesen als etwa zwischen 1810 und 1835. Das Publikum scheute sich nicht, der angemaßten moralischen Vormundschaft den Darstellern gegenüber in Lynchgerichten schlimmster Art öffentlichen Ausdruck zu geben, bis Laube nachdrücklichst erklärte: „Der Schauspieler ist Künstler und kann verlangen, daß seine Leistung wie die Leistung des Dichters, Malers und Bildhauers angesehen werde, ohne Rücksicht auf sein Privatleben."

Ein einheitlicher Darstellungsstil, wie ihn Schröder und Goethe gepflegt hatten, war kaum mehr möglich. Einmal störte ihn, wo er angestrebt wurde, das wandernde Virtuosentum, für das das Publikum schwärmte, und dann war eine Stilbildung bei dem gemischten Repertoire so gut wie ausgeschlossen. „Vom höchsten Kothurn bis zur Affendarstellung, vom heroischen Sänger bis zum Clown mußte das Talent des damaligen deutschen Schauspielers sich dehnen lassen." Wo sollte da an irgend einer Richtung festgehalten werden? Zudem lag die Dichtung darnieder. Unsäglich armselige Bedürfnisliteratur entstand zwar in Massen und wurde in Massen verbraucht, echte Talente aber fehlten der Zeit, und wären sie vorhanden gewesen, die meisten der viel zu vornehmen und viel zu langatmigen Hoftheaterbureaus hätten nicht die Gnade gehabt, sie zu verstehen. Erst als nach 1869 die Konkurrenz bedrohlich anwuchs, kamen auch die Intendanzen, denen künstlerische Absichten fernlagen, in ein gewisses Tempo.

Nur auf dem Gebiete der Theaterverwaltung wurde eine

Anzahl wichtiger Verbesserungen erreicht. Die Hausgesetze der einzelnen Bühnen, die viel zu autokratisch und hart, noch aus dem 18. Jahrhundert stammten, wurden von Küstner in Berlin, von Schreyvogel an der Burg, von Tieck und Winkler in Dresden, von Klingemann in Braunschweig einer Durchsicht unterzogen. Noch Goethe hatte unbotmäßige Schauspieler auf die Wache geschickt, noch im Wien der dreißiger Jahre erhielt Ferdinand Lang Arrest, weil er das Verbot des Extemporierens überschritten hatte. Jetzt mußte man der veränderten politischen Lage Rechnung tragen und die Darsteller bei weitem zarter, ihnen selbst und dem sie verhätschelnden Publikum noch immer nicht zart genug anfassen. Die Bühnenkünstler waren überhaupt anspruchsvoller geworden. Wo ihre Wünsche nicht erfüllt wurden, brachen sie rücksichtslos ihre Kontrakte und liefen zu dem Pächter oder Intendanten über, der ihnen Erfüllung aller ihrer Hoffnungen verhieß. Das bewog Küstner, den schon von dem Münchener Intendanten von Poißl gehegten Plan eines Kartellverbandes aller Bühnenleiter wieder aufzugreifen. 1846 schlossen sich 32 Bühnen zusammen, 1851 zählte der Deutsche Bühnenverein 47, 1906 114 Mitglieder. Zwei Drittel der deutschen Bühnen blieben allerdings fortgesetzt diesem Vereine fern, aber dem allzugroßen Übermut der Darsteller, noch mehr der Sänger, und dem gegenseitigen Überbieten der Theaterleitungen waren doch gewisse Schranken gesetzt. Jetzt ist mit dem deutschen Bühnenverein auch ein Schiedsgericht mit vier Senaten verbunden, vor dem Streitigkeiten der Mitglieder mit den Theaterleitungen u. a. m. entschieden werden.

Schon in Leipzig hatte Küstner eine Theater-Pensionskasse eingerichtet; nun regte er nach französischem Vorbild eine „Allgemeine Theater-Pensionsanstalt" an. Seit 1851 entstanden in allen größeren Theaterstädten Lokalkassen, die noch heute bestehen und sich dadurch bezahlt machen, daß sie jedem Mitgliede des Theaters einen jährlichen Prozentsatz von seinem Einkommen abziehen. Da aber in den Genuß ihrer Pensionen nur solche Mitglieder treten, die eine vorgeschriebene Anzahl von Jahren, gewöhnlich 10 ein- und demselben Theater angehört haben, so kommt diese Einrichtung im allgemeinen nur wenigen zu Gute und erfreut sich infolgedessen nicht der größten Beliebtheit. Der von Louis Schneider, dem Berliner Hofschauspieler und späteren Vorleser Kaiser Wilhelms I., gefaßte Plan zu einer allgemeinen Versicherungsanstalt gegen Invalidität führte 1857 zur Begründung der

Perseverantia, die sich jedoch nicht halten konnte. Erst 1871 wurde in Weimar die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger gegründet, die vor allem als Altersversorgungsanstalt wirkt. Auch ihr gehören nicht alle im Theaterbetrieb beschäftigte Existenzen an, so daß Bühnenverein und Bühnengenossenschaft nur einen Bruchteil der gesamten Standesinteressen vertreten können.

Vergeblich hat die Deutsche Bühnengenossenschaft die Begründung einer eigenen Theateragentur versucht. So dauert, seit 1899 allerdings etwas eingeschränkt, das schamlose Ausbeutungssystem der Agenturen seit der Mitte des Jahrhunderts fort. Der Agent wurde eine Notwendigkeit mit dem Momente, als bei der wachsenden Bühnenzahl die Direktionen den Markt nicht mehr übersehen konnten. Nun besorgte er dem Direktor und Intendanten sein Personal und erhob von eben diesem Personal für seine Dienstvermittlung 5 % des Diensteinkommens während der Dauer des Vertrages. Wurde der Vertrag zwischen Direktion und Künstler auch ohne Zutun des Agenten erneuert, so fielen diesem doch noch 3 % des jährlichen Einkommens zu. Ja, es kam sogar dahin, daß mit Hilfe des Generalrevers der Künstler sein lebelang an den Agenten eine Provision zu zahlen hatte. Es liegt auf der Hand, daß diese Agenturen, die oft den Theaterleiter auch mit Betriebskapital versorgten, ganz nach eigenem Belieben ein Theater mit gutem oder mindergutem Personal versehen konnten und ihre Protektionskinder, auch wenn sie talentlos waren, immer günstig zu plazieren wußten. Die Theaterleitungen stehen diesem Unfug noch heute so machtlos gegenüber wie die Mitglieder, weil sie bei ihrer gehäuften Bureautätigkeit ein selbständiges Suchen nach geeignetem Personal nicht unternehmen können, eventuell auch den Agenten als Prügelknaben nicht entbehren mögen, wenn Unzuträglichkeiten zwischen ihnen und dem Personal entstehen. Eine größere Härte noch als die Agentenprovision ist für die Darsteller der Engagementskontrakt, der bis auf den heutigen Tag dem Theaterunternehmer das Recht gibt, den Darsteller nach einem Probemonat, im günstigeren Falle nach einem Probegastspiel, wieder zu entlassen, während dem Darsteller kein Kündigungsrecht zusteht. So kommt es, daß gewissenlose oder auch nur geschäftskluge Direktionen sich fünf bis zehn Darsteller für ein- und dasselbe Fach verpflichten können, einen von ihnen behalten und die anderen der gleichen Praktik eines Amtsgenossen ausliefern, während die Darsteller immer nur einen Vertrag auf einmal ab-

schließen dürfen und dabei oft die besten Gelegenheiten zu weiterem Fortkommen versäumen müssen. Daß trotz dieser Misère und des unheimlich dadurch angewachsenen künstlerischen Proletariats dem Stande immer neue Mitglieder zulaufen, ist nur aus Unkenntnis der Sachlage und aus jener geheimen Anziehungskraft, die das Theater nun einmal ausübt, zu erklären.

Wesentlich besser als den Darstellern erging es im Laufe des Jahrhunderts den Theaterschriftstellern auf materiellem Gebiet. Anfänglich war das Aufführungsrecht eines Werkes an den Kauf des Manuskriptes geknüpft, und auch dieser Brauch hatte sich erst eingebürgert, als die Verfasser Bezahlung verlangten. Weber forderte für die Euryanthe in Hamburg 40 Friedrichsdor und erhielt sie nicht, Bauernfeld empfing für das Liebesverbot in Berlin, das kolossale Summen einbrachte, 50 Taler. Ein gedrucktes Werk war bis 1857 frei und erst 1870 schützte Deutschland seine Schriftsteller gegen Nachdruck und unbefugte Aufführung ihrer Werke bis dreißig Jahre nach ihrem Tode. Bis 1844 erhielten die Bühnenschriftsteller für ihr Werk noch immer ein einmaliges Honorar; in diesem Jahre „vereinbarte Küstner mit dem Burgtheaterdirektor Holbein einen Modus, der den Autoren zunächst die Wahl freistellte, ob sie ein festes Honorar oder Tantiemen beziehen wollten." Diese Tantieme betrug 10 Prozent der Bruttoeinnahme für ein den Abend füllendes Stück. Bei Opern erhielt der Komponist zwei Drittel, der Textdichter ein Drittel der Tantieme. Bei diesem Satze ist es an den Hoftheatern im allgemeinen geblieben. Die Stadttheater zahlen gewöhnlich nicht so viel. Natürlich bemächtigten sich wieder die Agenturen des Zwischenhandels und vertrieben die Bühnenwerke gegen einen gewissen Prozentsatz der Tantieme an die Theater, ein Brauch, gegen den die „Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten" vergeblich ankämpfte.

Während so das Theaterwesen als Kunstbetrieb darniederlag, als Geschäftsunternehmen aber blühte, zählte die deutsche Bühne eine ganze Reihe hervorragender Darsteller und Darstellerinnen zu den ihren. Von Breslau, durch Ludwig Devrient angeregt, war Karl Seydelmann ausgegangen, der eine realistische Schule begründete und, obwohl ihm das „volle, proteïsch wandelbare Naturell, der latente Humor, die latente Leidenschaft" fehlten, doch vermöge eines raffinierten Verstandes ein ausgezeichneter Nathan und Mephisto ward. Er setzte anstelle des „zerfahrenen

deklamatorischen Stils" der niedergegangenen Weimarischen Schule wieder „die Macht des nüchternen verständigen Wortes." Unter den Charakteristikern seiner Schule standen an erster Stelle der treffliche Regisseur Heinrich Marr, ein Meister realistischer Kleinkunst, Karl Laroche „einer der Hauptbildner des guten Burgtheatertons," und vor allem Theodor Döring, der beste Piepenbrink, Falstaff, Polonius seiner Zeit. „Lessings Nathan ist nie der didaktisch-tendenziösen Bedeutsamkeit so gänzlich entkleidet und dafür so als liebevoller, kluger, durch Wärme des Herzens gewinnender Mensch gespielt worden als von Döring." „In der Skala der Mimik hat er vielleicht auf den deutschen Bühnen keinen Rivalen gehabt." Unter den Virtuosen der Zeit sind namentlich Friedrich Haase, ein Meisterdarsteller im feinen Charakterlustspiel, der eine Zeitlang das Leipziger Stadttheater leitete und dort eine Hebung des Ausstattungswesens nach der historisch-pomphaften Seite versuchte, Bogumil Dawison, der wie Haase in Amerika rauschende Erfolge fand und mit Emil Devrient in grimmer Nebenbuhlerschaft am Dresdner Hoftheater wirkte, und Emil Devrient, ein Neffe Ludwigs, zu nennen. Er war der schöne Mann par excellence. „Leidenschaft und Charakteristik hielt er in den Grenzen nie verletzter Harmonie, die ihm höchster Zweck der Kunst schien." So war er von 1831 bis 1868 der typische Vertreter des Dresdner Klassizismus, der von elementarer Charakterkunst nicht viel wissen wollte und unbegreiflicherweise noch heute vielfach als größte Epoche des Dresdner Theaterlebens verständnislos gepriesen wird.

In Berlin wirkten um dieselbe Zeit Hermann Hendrichs und der dämonische Ludwig Dessoir, in Hannover, damals einer ausgezeichneten Bühne, Karl Devrient und der junge Bernhard Baumeister, der in seiner Glanzperiode der Burg angehören sollte. Das Burgtheater blieb das einzige, „wo sich allmählich ein festes System herausgebildet hatte und behauptete: hier wehrte man dem Ansturm der Reiseschauspieler", und schuf man ein einzigartiges Ensemble, zu dem Josef Wagner, Karl Fichtner, Joseph Lewinsky und Adolf Sonnenthal, die Komiker Beckmann und Meixner und seit 1864 auch Hermann Schöne zählten. In Berlin entwickelten sich allererste komische Talente an der Lokalposse: Karl Helmerding und Theodor Reusche, unter den Damen Anna Schramm, Ernestine Wegner und Minona Frieb-Blumauer. Die „begabteste poetische Liebhaberin der deutschen Bühne" war wohl

Marie Bayer-Bürk, die von 1841 ab fünfzig Jahre dem Dresdner Hoftheater angehörte, gestaltungskräftiger und inniger als ihre viel berühmtere Zeitgenossin Marie Seebach. Unter den Heldinnen standen Charlotte Wolter „die Königin des Burgtheaters" und Klara Ziegler, unter den Naiven Louise Neumann, die Tochter der Haizinger, in erster Reihe.

Mit solchen Künstlern, sollte man meinen, hätte sich ein Musterensemble, ein ganz einheitlicher, großer Theaterstil bilden lassen müssen. Und wirklich zeigen sich verschiedene Male Ansätze dazu, die aber immer wieder verkümmerten, weil die Organisation der Theater und der vom Virtuosentum verbildete Geschmack des Publikums der Ausprägung eines festen künstlerischen Willens entgegenarbeiteten.

In Düsseldorf hatte Immermann 1833 einen Theaterverein gegründet, der ihm ein Jahr darauf die Leitung der Bühne übertrug. Die Stadt lieh ihr Theater dazu, ein Aktienkapital von 10000 Talern bot den nötigen materiellen Rückhalt, und trotzdem hielt sich die Bühne nur drei Jahre. Der Grund war die Gleichgültigkeit der Theaterphilister, denen an Emilia Galotti, dem Nathan, Maria Stuart, kurz an einem klassischen Repertoire nichts gelegen war. In fünfmonatiger Spielzeit gelangten von 1834—1835 22 Trauer- und Schauspiele, 34 Lustspiele und 20 Opern zur Aufführung, aber diese tüchtige Arbeit bewahrte den Dichter nicht vor allerhand offnen und versteckten Angriffen. Der einzige Erfolg seiner Tätigkeit als Regisseur war vielleicht der, daß den Schauspielern, unter ihnen Seydelmann, eine Art Tradition mitgegeben wurde, die Unterordnung der Darsteller unter das Ganze und Zusammenstimmen der einzelnen Teile der Vorstellung zum obersten Grundsatz aller Regietätigkeit machte.

Mehr Glück hatte entschieden eine Literatengruppe des jungen Deutschlands, die zu führender Stellung im deutschen Theaterleben emporklomm. Gutzkow wurde der Nachfolger Tiecks auf dem Dresdner Dramaturgenposten und hatte diesen bis zum Revolutionsjahre 1848 inne. Am Burgtheater war nach dem Niedergange unter Deinhardstein Franz von Holbein als Direktor gefolgt, der sich das Recht auf provisorische Anstellung der Darsteller für ein Probejahr von der obersten Theaterleitung erkämpfte. Ihn ersetzte von 1849 ab Heinrich Laube als „artistischer Direktor" mit einer von 50000 Gulden auf das Doppelte erhöhten kaiserlichen Subvention, dem Rechte die Eintrittspreise zu erhöhen

und voller Unabhängigkeit in der Wahl der Stücke und Besetzung der Rollen.

Laube (1806—1884) ist einer der größten Dramaturgen, neben Dingelstedt der einzige gewesen, dessen geniale Begabung für die Regie der deutschen Bühne dauernd zum Segen gedieh. Nach einem wechselvollen Leben als politischer Schriftsteller war er, durch seine Briefe über das deutsche Theater als Fachmann empfohlen, an die Burg gekommen, die er bis 1867 leitete. 1869 übernahm er die Direktion des Leipziger Stadttheaters, konnte sich aber den Anfeindungen namentlich Rudolfs von Gottschall gegenüber nicht halten und verließ diese Stadt, die ihm eine Blütezeit ihres Theaterwesens dankte, 1870 wieder, um nach Wien zurückzukehren. Seine Leipziger Erfahrungen hatte er in dem Buche „Das norddeutsche Theater" 1872 niedergelegt; vorher schon gab er ein dramaturgisches Bekenntnis in der Geschichte seiner Wiener Direktion, die 1868 unter dem Titel „Das Burgtheater" erschien. In Wien übernahm er das 1872 neu begründete Stadttheater, mußte aber allerhand infolge von Börsenkatastrophen eingetretenen Mißverhältnissen, die er in dem Werke „Das Wiener Stadttheater" schilderte, sehr bald weichen und führte diese Bühne dann nochmals von 1875—1880. Dreißig Jahre lang hatte er dem deutschen Bühnenwesen seinen Charakter aufgeprägt. „Ein Theater — das erkannte ich in den ersten Wochen — ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden." Und so wurde er einer der größten Regisseure des deutschen Theaters. Ihm kam es bei seiner Regietätigkeit vor allem darauf an, das „Theaterstück", nicht die einzelnen Darsteller oder den Dichter zu Ehren zu bringen. Was wirkte und Erfolg hatte oder versprach, hieß ihm das wahre Theaterstück. Deswegen blieb sein Repertoire einseitig und nicht immer von den höchsten künstlerischen Absichten bestimmt. Zu Shakespeare konnte er kein rechtes Verhältnis gewinnen. Zwar wagte er es endlich, den Lear in Wien auf der Bühne sterben zu lassen, aber Cordelien blieb noch immer das gleiche Ende verwehrt. Im „Komtessen theater", wie die Burg im Volksmunde wegen ihres von der Zensur geforderten Hoftones hieß, hätte das Drama sonst nicht gewirkt. Auch Goethes Faust spielte er „wie es für Komtessen brauchbar ist." Seine eigentliche Domäne war das moderne französische Konversationsstück, in dem es lediglich auf ein lebhaftes,

möglichst realistisches Zusammenspiel ankam. Weil er das reine Theaterstück über alles liebte, blieb ihm Hebbels gewaltige Problemkunst unverständlich. Auf gründlichen Leseproben bereitete er ein Stück vor, pflegte mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit auf den Proben den „Konversationston", und wagte es, Experimente dabei nicht verachtend, die Schauspieler, vielfach gegen ihren Willen, nach ihrer Individualität einzustellen. Um einen natürlichen Sprechstil zu erreichen, hielt er sich Alexander Strakosch als Sprechmeister, unter dessen Dressur, namentlich in Leipzig, die jüngeren Schauspieler etwas in Manier verfielen. Für Ausstattung hatte Laube gar keinen Sinn. Eine Milieukunst auf der Bühne interessierte ihn nicht; die dürftigste Dekoration, das einfachste Kostüm waren ihm gerade recht. Den unwahren historischen Prunk und Flitter, mit dem man damals die Klassiker zu spielen pflegte, verbannte er von der Bühne, so gut er konnte. Laubes Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit hätte sicher eine noch heute geltende Stiltradition geschaffen, wenn der Gesamtcharakter der Zeit das begünstigt hätte. Aber der zunehmende Reichtum verlangte die Entfaltung einer gewissen Pracht, begünstigte die große, stolze Gebärde auf der Bühne. Hans Makarts Malerschule in ihrer farbigen Glut und phantasievollen Wucht, der gemeinen Wirklichkeit leise abgewandt, repräsentiert am besten die herrschende Stimmung. Ihr kam der andere große Dramaturg, den die Zeit hervorbrachte, entgegen: Franz Dingelstedt, Laubes Nachfolger (1814—1881) als Burgtheaterdirektor von 1871—1881.

Auch er war vom jungen Deutschland ausgegangen, hatte es im hessischen Schuldienst nicht ausgehalten, wirkte als Korrespondent in Paris, London und Wien für die Augsburger Allgemeine Zeitung und kam als Vorleser des Königs bald als dramaturgischer Beirat des Hoftheaters nach Stuttgart. Von hier berief ihn Maximilian von Bayern 1851 als Intendant des Hof- und Nationaltheaters nach München, wo sich Dingelstedt gegen die Angriffe der Ultramontanen wie der Altbayern bis zum Jahre 1856 tapfer hielt. Er gehörte der künstlerischen Tafelrunde des Königs als hervorragendes Mitglied an, und voll literarischer Initiative, zog er die in München ja besonders blühenden bildenden Künste zur Verwirklichung seiner szenischen Pläne mit herbei. Er war ungleich phantasiereicher, beweglicher als Laube, besaß aber nicht dessen Energie und zielbewußte Stetigkeit. Während

der „Allgemeinen Münchner Ausstellung“ kam es unter seiner Leitung zu dem in der ganzen Welt bewunderten Gesamtgastspiel von 1854, das Musteraufführungen der Braut von Messina, Minna von Barnhelm, Nathan, Faust I., Emilia Galotti, Egmont, Maria Stuart, Kabale und Liebe, Clavigo und dem Zerbrochenen Krug mit den Künstlern des Münchner Hoftheaters und ersten, ihm nur widerstrebend von anderen Bühnen überlassenen Darstellern der Zeit brachte. Als Regisseur schuf Dingelstedt „aus der bildlich-plastischen Vorstellung heraus, aus der Gesamtstimmung und gönnte dem schmückenden Ornament in der Dichtung wie auf der Szene breiten Raum. Empfindungen für die lyrischen und musikalischen Elemente im Drama gingen Hand in Hand mit dem Sinn für das Malerische.“ Von München ging er als Generalintendant nach Weimar, wo er Shakespeares Historien in mustergiltigen Bearbeitungen und Aufführungen herausbrachte. Er „hielt sich mit bewußter Beschränkung an das uns heute noch Wertvollste, an die genialen Figuren, die Shakespeare in grandiosem Fresko in das alte wirre Gemälde hineingezeichnet hat, und die in farbiger Frische aus dem zum guten Teil uninteressant gewordenen Szenenreihen hervorleuchten.“ In Wien ließ seine Initiative etwas nach. Zwar gewann er Friedrich Mitterwurzer, das größte Talent der Epoche und neben ihm Hugo Thimmig und Stella Hohenfells der Burg, ließ auch hier Shakespeare in prachtvoll stilisierten Vorstellungen zu Worte kommen, aber im übrigen verfiel sein Repertoire in den damals überall üblichen Schlendrian. Das Glück hatte den ehemaligen Demokraten, den politischen Nachtwächter von einst, zu hoch empor gehoben, als daß der weltgewandte und liebenswürdige, aber doch innerlich nicht starke Mann den Idealen seiner Jugend hätte treu bleiben können. Das Theater, das einst seine Leidenschaft gewesen, war, wie Martersteig sagt, in Wien „nur noch sein Sport.“ Aber das Verdienst bleibt ihm, daß er, wie Laube, in einer Zeit heilloser Stilverwirrung auf Größe und Reinheit des Stiles gehalten und, um mit seinen eignen Worten zu reden, den Beweis erbracht hat, daß es möglich sei „aus den vornehmsten deutschen Bühnen eine allgemeine Deutsche Musterbühne zusammenzustellen, die berühmtesten Meister unserer Schauspielkunst, ohne Vorteil für ihr eigenes, einzelnes Interesse, durch rein ideale Zwecke in ein Ganzes zu verschmelzen und ein aus sämtlichen deutschen Stämmen, Staaten und Städten gemischtes Publikum zu er-

wärmen für die Darstellung klassischer Dichtung durch klassische Darsteller."

Aber was nützten geniale Einzelerscheinungen wie Dingelstedt und Laube, wenn im übrigen in Deutschland ein heilloses Virtuosentum, ein unkünstlerischer Kultus des darstellerischen Individuums herrschte, dem alles von der Literatur und Bühnenkunst bis dahin erreichte zum Opfer zu fallen drohte. Eine mit Lust und Liebe wirklich einstudierte Klassikervorstellung gab es an nur ganz wenigen Bühnen; man sah die Klassiker allgemein als Mittel, ohne großen Aufwand Geld zu verdienen an und brachte Vorstellungen heraus, die in bezug auf historische Ausstattung und Kostüm, Treue der dichterischen Absicht gegenüber und öde Stimmungslosigkeit das Unglaubliche wahr machten. Man verließ sich auf Herrn X oder Fräulein Y, die mit ihrer Beliebtheit das Stück schon herausreißen würden, und zog das auch nicht mehr, so ließ man einen berühmten „Gast" kommen. In jedem Falle aber steckte die Direktion gutes Geld für schlechte Leistungen ein. Besser konnte das nur werden, wenn die einzelnen Bühnen und namentlich die gut dotierten Hoftheater nach Laubes und Dingelstedts Muster auf eine Ensemblekunst, auf Bescheidenheit der Darsteller dem Dichterwerk gegenüber, kurz auf Unterordnung des einzelnen unter das Ganze drangen. Das breitere Publikum in Deutschland, das nicht auf Reisen Laubes und Dingelstedts Tätigkeit schätzen gelernt hatte, wußte nichts von ihrer edleren Kunst, und weder das Wiener noch das Leipziger oder Weimaraner Ensemble dachten daran, sich auf Gastspielreisen zu begeben. Da war es ein glücklicher Gedanke des Meininger Regisseurs und Herzogs, sein Theater auf Reisen zu schicken. Auf diese Weise lernte man in Deutschland und im Auslande erkennen, was Darstellungskunst war und verlangte von seinem heimischen Theater gleiche oder zum mindesten ähnliche Leistungen. Durch den Konkurrenzkampf wurden die einzelnen Bühnen zu neuer Tätigkeit, zu größerem Eifer angespornt. Von dem Auftreten der Meininger datiert ein wichtiger Fortschritt der deutschen Darstellungskunst.

Das Theater der Gegenwart.

Bis in die Mitte der achtziger Jahre dauerte noch, trotz oder infolge der Gewerbefreiheit, der Niedergang des deutschen Theaters als Kunstinstitution an. Zwar schossen nach dem Kriege die

Neugründungen in unheimlicher Weise empor, so daß beispielsweise in einem Jahre 90 neue Theater konzessioniert werden mußten, und 1896 sich die Zahl der vor 1870 vorhandenen Bühnen verdreifacht hatte, aber ihr Betrieb war reines, kunstfremdes Geschäft. Die große Krisis von 1873 zog natürlich auch die Theaterunternehmer mit in ihren Strudel und half das darstellerische Proletariat sich verzehnfachen, aber um so toller mußte nach dem Zusammenbruch Geld um jeden Preis verdient werden, damit die entstandenen Verluste wieder eingebracht würden. Oberflächlicher ist wohl nie in Deutschland Theater gespielt worden als in dem Jahrzehnt nach 1870. Es kam in den Großstädten nur darauf an, den „Schlager" der Saison zu finden. Hatte man dieses Glück gehabt und die zugkräftigsten Darsteller dem Konkurrenten vor der Nase weg engagiert, so konnte das Spiel beginnen. Zwei bis drei Proben genügten für ein neues Schau- oder Lustspiel. Mehr Mühe erforderte schon ein Ballett oder eine Operette. „Am Stadttheater in Nürnberg wurde 1880 Kabale und Liebe mit einem zum großen Teile neuen Personal gespielt: die einzige Probe dazu fand von halb Eins bis Zwei am Tage der Vorstellung statt." So ging es überall und der „Sensationshunger" des Publikums kam dem entgegen. Man wollte gar nichts anderes, als in behaglicher Weise die von der Spekulationsarbeit des Tages abgestumpften Sinne etwas aufkitzeln. Wie sollte dabei irgendwelche Kunst gedeihen. Nie war das Wort „Jede Zeit hat das Theater, welches sie verdient", wahrer als gerade jetzt.

Etwas besser lagen die Dinge in der Provinz. Da versuchte hie und da eine Theaterleitung ernsthaft zu arbeiten; die Klassiker waren, wenn sie auch mäßiger gespielt wurden, nicht nur dazu da, von den Abonnenten abgesessen zu werden, sondern darstellerischer Selbstzweck. Aber solcher Idealismus blieb doch verhältnismäßig selten. Die großen Provinztheater jedenfalls machten den Tanz ums goldene Kalb skrupellos mit, fallierten, wenn es sein mußte, und zogen nach dem Zusammenbruche unverdrossen am selben Strange weiter. Breslau sah damals innerhalb eines Jahrzehntes fünfmal einen Theaterbankerott. Kein Wunder, daß ernsthafte Menschen nach einer Besserung der durch die Gewerbefreiheit hervorgerufenen Zustände verlangten, daß man der Dekadenz, dem immer mehr anwachsenden Proletariat unter den Künstlern zu begegnen trachtete.

In Berlin, das seit jener Zeit die Zentrale des deutschen Theaterwesens geworden war, kam man zuerst mit bestimmten Vorschlägen. „Statt der Polizei sollte ein Reichsministerium für theatralische Kultur durch Bestellung einer Zentralkommission die Oberaufsicht führen." Eine Reichstheaterschule sollte die wirklichen Talente vorbilden, ein Reichs-Akademietheater ihre Reife an Meisterwerken deutscher Dichter öffentlich erproben. Keiner dieser Vorschläge wurde Wirklichkeit. Das einzige was erreicht werden konnte, war eine Einschränkung der Gewerbefreiheit durch einen Ministerialerlaß vom 5. Mai 1893, in dem gefordert wurde, „vor Erteilung der Konzession den Vorstand eines der beiden Bühnenvereine, bei denen vorzugsweise eine Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse vorausgesetzt werden kann, nämlich des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, beide in Berlin, um Auskunft zu ersuchen." Das bedeutete in erster Linie eine ideelle Stärkung des Solidaritätsgefühles der in der Bühnengenossenschaft vereinigten Darsteller. Außerdem setzte man den Gedanken eines staatlich subventionierten Städtebundtheaters hie und da, namentlich im deutschen Osten, in die Wirklichkeit um. Mehrere Städte taten sich zur gemeinsamen Führung eines Theaters zusammen und erzielten durch eine gewisse Oberaufsicht und vor allem durch den Verzicht auf Gewinnbeteiligung, eine bescheidene künstlerische Höhe und Anständigkeit der ihren Bürgern dargebotenen Aufführungen.

In den Großstädten, und namentlich in Berlin, paßten sich die Bühnen ganz dem Bedürfnis ihres Publikums an. Keine Spur von eigener Initiative seitens der Direktoren. Was verlangt wurde, das bot man. So wurden die großen Berliner Theater Spezialitätenbühnen, die eine ganz bestimmte, ihrem Stammpublikum zusagende Richtung pflegten. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wandte man sich der Operette der Strauß, Suppé und Millöcker zu. Das Residenztheater verpflanzte das französische Gesellschaftsstück nach Berlin. Am Dialoge eines Sardou, eines Dumas fils lernten seine Schauspieler unter der Leitung ihres Direktors Claar, den feinen, flüssigen, gleitenden Sprechton der pointierten Konversation, was immerhin ein Vorteil war. Das Wallnertheater, das einst mit David Kalischs Berliner Lokalpossen volle Häuser gemacht hatte, behielt auch nach Wallners Rücktritt, unter der Leitung von Theodor Lebrun, dieses Genre bei und wußte seine mit Börsenwitzen und Kouplets

gespickten und gepfefferten Gerichte durch ein feines, abgerundetes Zusammenspiel trefflicher Künstler immer schmackhaft zu erhalten. Hier wirkte der kaustische Helmerding neben Theodor Reusche, Kadelburg, dem noch in der Entwicklung steckenden Engels und der an Anna Schramms Stelle getretenen Ernestine Wegner, die Mosersche Späße und lustige Ernsthaftigkeiten von l'Arronge gleich reizvoll vorzutragen verstand.

Nur an einem Berliner Theater, an der Hofbühne, herrschte nach wie vor die gute alte Langeweile. Während alle die erwähnten Bühnen hie und da einmal den Versuch machten, neuesten Strebungen Rechnung zu tragen, während das Residenztheater z. B. Björnson, ja sogar Ibsen zu spielen wagte, verharrte das Königliche Schauspielhaus mit seinem Intendanten Botho von Hülsen in einer Art passiven Widerstandes gegen alle und jegliche literarische Neuheit. Was hätte dieses glänzend subventionierte Institut mit seinen ausgezeichneten Darstellern der neuen Kunst werden, was auch der guten alten sein können mit ein ganz klein wenig Initiative! Mit Moser und Benedix, mit Putlitz und der Birch-Pfeiffer, ein paar öden Jambendichtungen und den Klassikern bestritt die erste Bühne des neuerstandenen Reiches ihr Repertoire, befriedigte sie ein Publikum, das seine kunstfremde Hausbackenheit, seine ehrbare Langeweile in jeder Novität wiederfand. Und hätte die Bühne nicht ihre prächtigen Darsteller gehabt, sie hätte auch das klassische Erbe mehr denn schlecht verwaltet. So aber zählte sie Maximilian Ludwig als jugendlichen Helden, Luise Erhartt und deren Nachfolgerinnen Klara Meyer und Rosa Poppe zu den ihren und sah seit 1889 das ungeberdige Genie Adalbert Matkowskys die Führung im ernsten klassischen Drama an sich reißen. Dieses unvergleichliche Stück herrlichster Natur, das sich vor allem nach der wilden, fesselsprengenden Seite hin in Matkowsky offenbarte, wurde ein Lockmittel für das Hoftheater, um dessentwillen man viel Kümmerliches mit in Kauf nahm. Zwar verleugnete der Künstler gewisse virtuosenhafte Elemente nicht, aber die leidenschaftliche Größe seines Ausdrucks, die in seinen besten Stunden immer Schönheit und Poesie ausstrahlende Kraftentladung eines Siegfried, eines Holofernes war aller Wunder voll. Er wurde ein Coriolan, ein Macbeth und Othello, in den letzten Jahren ein Götz, vor deren ungebrochener Natur die Kunst auch ganz bedeutender Nervenschauspieler in den Schatten trat. Ihm ist es zu danken, daß das heutige Berliner Hofschauspiel mit seinen

Hebbelaufführungen und einzelnen klassischen Vorstellungen ernst genommen werden kann.

Auch im übrigen Deutschland standen nach 1870 die meisten Theater auf der gleichen Höhe künstlerischer Anspruchslosigkeit. Sensation war Trumpf. Wer den hatte, konnte ruhig spielen. In Hamburg trieb Pollini die Spekulation mit Zugstücken und Theatersternen erster, zweiter und dritter Größe bis zum äußersten; in Prag erstand ihm ein kongenialer Rivale in Angelo Neumann, der es geschickt verstand, der deutschen Darstellungskunst diesen Außenposten im Kampfe gegen das Slaventum bis auf den heutigen Tag zu erhalten. In Breslau gründete neben dem Stadttheater der aus Laubes Schule hervorgegangene tüchtige Regisseur Theodor Lobe eine Bühne, die als Lobetheater mit dem Stadttheater vereint, noch jetzt besteht und in ihren Anfängen ernste Ziele hatte. An erster Stelle unter den Stadttheatern stand wohl Leipzig, wo Dr. August Förster als Direktor eine künstlerisch erfolgreiche Tätigkeit entfaltete und Darstellerinnen wie Marie Geistinger als Heroine und die junge Josephine Wessely zu den Stützen seines Ensembles zählte. Auch München rechtfertigte noch teilweise seinen alten Ruf als Theaterstadt. Dort hatte man in Abhängigkeit vom Hoftheater das Königliche Theater am Gärtnerplatz begründet, wo oberbayrische Volksstücke zur Spezialität entwickelt wurden, und Künstler wie Hans Neuert und Amalie Schönchen ihr Talent entdeckten.

Am Hoftheater, wo Possart, der spätere Intendant, schon tonangebend war, herrschte das Bestreben, lebhafter als die Berliner Hofbühne zu sein, vor. Possart hat als Intendant, obwohl er vom Schauspiel herkam, entschieden die Oper bevorzugt und das moderne Drama anderen Münchner Bühnen überlassen. Aber 1880, unter Perfalls Oberleitung, hat er sich noch sehr um das Zustandekommen der Münchner Mustergastspiele verdient gemacht und der schauspielerischen Elite der damaligen deutschen Bühne Gelegenheit gegeben, ihr Können zu zeigen. Man spielte bei diesem Gesamtgastspiel vom 1. bis 21. Juli die Wallensteintrilogie, Nathan, Hamlet, Clavigo, Julius Cäsar, Emilia Galotti, Macbeth, den Zerbrochenen Krug, Minna von Barnhelm, Kabale und Liebe, Ein Wintermärchen, Torquato Tasso, Egmont und Wilhelm Tell. Von den Darstellern standen in erster Reihe Ludwig Barnay von Hamburg, der als einer der ersten tragischen Helden galt, aber mit seiner harten Verstandeskunst und Routine als Wallenstein

und als Macbeth versagte, außerdem von Wien Adolf Sonnenthal als Hamlet und Clavigo, Joseph Lewinsky als Nathan und Attinghausen, Eugen Krastel als Max Piccolomini, Charlotte Wolter als Gräfin Orsina, Lady Macbeth und Hermione, und die jugendliche Josephine Wessely als Luise Millerin und Clärchen im Egmont, von Berlin Berndal als Butler, Ernst Krause als Dorfrichter Adam, Minona Frieb-Blumauer als Daja, Frau Marthe Rull und Klärchens Mutter, und Oberländer als Wirt in Minna von Barnhelm, von Dresden Dettmer als Mark Anton, Friedrich Haase als Riccaut, Hofmarschall Kalb und Alba, Franziska Ellmenreich als Minna von Barnhelm und Emilia Galotti, Pauline Ulrich als Portia und Herzogin von Parma. Nennt man bei dieser bloßen Aufzählung noch Possart selbst sowie Schneider, Rüthling und Häußer von München, Siegwart Friedmann vom Wiener Stadttheater und Holthaus von Hannover, so hat man die Größen des Gesamtgastspieles so ziemlich beisammen. Der Erfolg entsprach nicht ganz den Erwartungen. Man war der Virtuosenkünste satt und sah in dieser Häufung von glänzenden Darstellern eben doch mehr die virtuosen Einzelleistungen als das abgerundete Zusammenspiel, die Ensemblekunst, nach der man sich sehnte. Denn man hatte mittlerweile eine Spezialität der Schauspielkunst kennen gelernt, die dem Bedürfnis des Publikums nach Einheitlichkeit und Monumentalität des Bühnenbildes wie der Handlung entgegenkam. Das waren die seit 1874 reisenden Meininger.

Das Neue, was sie in die Darstellungskunst hineinbrachten, steht historisch nicht unvermittelt da. In Deutschland allerdings, das in der Zeit von 1850 bis 1870 den Höhepunkt der Geschmacklosigkeit und Kunstfremdheit in bezug auf Lebensführung, Hausbau, Innenarchitektur, Bekleidung, kurz Mode überhaupt erreicht zu haben schien, finden wir vor 1870 wenig Ansätze zu einer Verschönerung des Lebens. Aber in Wien wirkte jetzt Hans Makart, in München blühte die Pilotyschule und auf den wachsenden Reichtum der Nation und das damit unabweisbare Bedürfnis nach edlerer Form, größerer Pracht, wurde schon hingewiesen. Dem kamen die Meininger bei ihrer Bühnenreform entgegen. Gelernt hatten sie jedenfalls vom Auslande, und namentlich von den Engländern.

Dort blühte nicht etwa die Schauspielkunst in besonderem Maße. Die Engländer sind mit wenigen Ausnahmen bis auf den heutigen

Tag mittelmäßige Schauspieler und noch mittelmäßigere Dramaturgen gewesen. Aber dem groben Bedürfnis des Volkes behagte von jeher das Ausstattungsstück. So war es kein Wunder, daß sie auch aus Shakespeares Werken und namentlich seinen Königsdramen, Ausstattungsstücke machten Diese Shakespeare Revivals hat namentlich Charles Kean, des größeren Edmund mäßig begabter Sohn, in Aufnahme gebracht. Er spielte 1850 im Princess Theatre den Kaufmann von Venedig in einer Aufmachung, die ganz London in taumelndes Entzücken versetzte. Dann folgten noch 16 andere Dramen des Dichters in der gleichen Weise, stilgemäß, prunkvoll, berauschend. Namentlich die Schlachtenszenen in Heinrich V, der feierliche Krönungszug in Heinrich VIII, der sich von einer Wandeldekoration stimmungsvoll abhob, fielen auf und machten auch auf dem Kontinent von sich reden. Das Berliner Königliche Opernhaus inszenierte ein Ballett „Sardanapal" in der gleichen historisch getreuen Weise. Dann aber blieb alles wieder ruhig, bis der Herzog von Meiningen seine, in eigner Regie meister- und musterhaft ausgebildete Truppe, in die Welt schickte.

In Berlin traten die Meininger im Mai 1874 zum ersten Male mit Julius Cäsar auf und hatten einen Riesenerfolg. In der Öde des damaligen Berliner Theaterlebens wurde ihre Frische, ihre sorgfältige Beobachtung des Milieus aufs dankbarste anerkannt. Man verglich mit den Klassikeraufführungen der Hofbühne, mit der Arbeitsweise der anderen Theater und sah sofort das den Meiningern Besondere. Der Pilotystil kam auf die Bühne; Leben, berauschendes Leben voll sinnlicher Glut und farbigem Prunk flutete auf den Brettern. Wo waren die Ärmlichkeit, die öde Langeweile, mit der bisher die Klassiker „referiert" worden waren. Zwar hatten ja Dingelstedt und die Intendanten von München und Berlin ab und zu einmal eine gute Klassikeraufführung herausgebracht, aber hier wurde das Gute zur Regel.

Schiller wurde gewissermaßen für die Bühne neu entdeckt. Man hörte, wie seine Verse nicht bloß mit rollendem Pathos wirkten, sondern wie auch eine natürlichere Sprechweise ihre Reize nicht vernichtete. Und vor allem, man sah gute Ensembleszenen, man genoß einen künstlerisch abgestimmten Dialog, in dem nicht Rede und Gegenrede wie Bomben aufeinanderplatzten, sondern beweglich, lebensvoll von einem zum andern sprangen. Das deutsche Publikum lernte, was passives Spiel war. Man hatte sich, wohl

auch unter dem Einfluß der Weimarer Schule, in Deutschland daran gewöhnt, nur dem gerade Sprechenden seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Der Gegenspieler und gar die sonst auf der Bühne vorhandenen Personen traten im Interesse der Zuschauer zurück. Kein Wunder, daß sie sich auf einige wenige, konventionelle Bewegungen beschränkten, daß vor allen Dingen die Statisten in geradezu jämmerlicher Weise agierten. Da traten an jedem Klassikerabend eine Reihe aus der Oper nur zu gut bekannter Chorherren und Chordamen von einwandfreiem Alter heraus, wandelten feierlich, mit abgemessenem Schritt umher, hoben anklagend oder begeistert die Arme empor und versuchten umsonst ihren kaum überschminkten Alltagsgesichtern ein charakteristisches Gepräge zu geben. Und kam es gar noch zum Aufmarsch einer Abteilung zum Theaterdienst kommandierter Soldaten, die Griechen wie Germanen mit der gleichen altpreußischen Tüchtigkeit durch Drill und strammen Tritt markierten, so war es mit jeder Illusion vorbei. Das war bei den Meiningern freilich anders. Hier lebte ein jeder in seiner Rolle während der ganzen Aufführung; das stumme Spiel ward zum Gegenstande besonderer Aufmerksamkeit gemacht, und die Komparserie bestand aus gut eingearbeiteten, im einzelnen unterrichteten Leuten. Ein jeder mußte Charakter haben auf der Bühne, und wo man sich zu kleinen Gruppen zusammentat, da waren die Gruppen lebendig. Die unsagbar komischen Schlachtszenen der früheren Zeit, die Darsteller wie Publikum zu hallendem Gelächter verführen konnten, waren jetzt eine ernste Sache, an der nicht weniger geprobt wurde wie an einem großen Monologe. Zu dem allem nun kam die Entfaltung von Pracht und Prunk, womit die Meininger auf naive Gemüter eigentlich stärker einwirkten, als mit ihren darstellerischen Leistungen. Den Krönungszug in der Jungfrau von Orleans mit seinen bis auf den letzten Helm und Mantel echten Gewändern, die ein Vermögen repräsentierten, gesehen zu haben, gehörte zum guten Ton. Und wie sich die Schauspieler und Statisten in diesem Milieu bewegten, ohne jede Spur von Angst oder Befangenheit diesem gewaltigen, ihnen sonst fremden Reichtum gegenüber! Sie hatten eben auf einer reichlich bemessenen Anzahl von Proben, die alle mit Kulissen, Requisiten und Kostümen abgehalten wurden, gelernt, sich in dieser fremden Welt wirklich heimisch zu fühlen.

Die schärfer Sehenden freuten sich an dem Fehlen fast jeglichen Virtuosentums. Es war also einem tüchtigen Regisseur doch

möglich die Leistung des einzelnen soweit zurückzudrängen, daß sie in den größeren Rahmen stimmungsvoll sich einfügte! Freilich entgingen den vom Taumel der kritiklosen Begeisterung weniger Ergriffenen auch die Mängel des Systems nicht. Die echten Rüstungen und Teppiche galten zu viel, die Schauspieler bisweilen zu wenig. Es konnte geschehen, daß im Gewirr einer großen Szene, in einem breit und realistisch durchgeführten Lebensbilde, die Dichtung zur Nebensache wurde. So entging z. B. im Kaufmann von Venedig die wundervolle Rede Shylocks, mit der er von Jessica Abschied nimmt, in dem bunten Gewirr und ohrenbetäubenden Lärmen auf dem gondeldurchfurchten Kanal fast ganz dem Ohr. Die Nebenvorgänge wurden zu stark betont, die Massenentfaltung erdrückte den einzelnen; die Dichtung wuchs in die Breite, aber nicht in die Tiefe. Auch die Schauspieler kamen über eine gewisse Grenze nicht hinaus. Gewiß, sie waren gut, aber bis zur Genialität verstieg sich keiner, denn Genies konnte das Prinzip, nach dem sie arbeiteten, nicht brauchen. So zählte die Truppe eine ganze Anzahl tüchtiger Darsteller, von denen hier nur Joseph Nesper, Amanda Lindner, Emil Drach, Arthur Kraußneck, Alexander Barthel, Ludwig Barnay, Karl Weiser, Anna Haverland genannt seien. Das Genie flammte nur in dem jungen Joseph Kainz empor.

Dem breiteren Publikum entgingen diese Schwächen der von Ludwig Chronegk geführten Schar. 2591 Vorstellungen gab sie in 36 Städten von 1874—1890, und überall rüttelte sie die Geister und die Herzen wach. Das mußte nachgeahmt werden, und es wurde nachgeahmt. Ließen sich doch nicht nur die Klassiker nach diesem Prinzip mit einem bisher kaum geahnten Bühnenleben erwärmen und erfüllen, auch modernen Dichtern kam diese Art der Regieführung zugute. Man hatte das bei den Meiningern an Adalbert Lindner, an Fitger, an dem Spanier Echegaray, ja auch an Björnson und Ibsen gesehen. Und vor allem an Wildenbruch! Dieser eben von der akademischen Jugend Berlins auf den Schild erhobene Poet war so recht der Dichter für die Meininger und die nun in Mode kommende Meiningerei. Er bot Gelegenheit zu Massenentfaltung, zur Begeisterung an Schönheit und kraftstrotzenden Tiraden, zu Prunk und großer, welthistorischer Gebärde. Wo immer man hinkam, wirkten die Meininger nach, und wirkte Wildenbruch.

Dieses neuerweckte Interesse für das Theater war wichtig, war

eine Lebensfrage für den jetzt langsam sich vollziehenden Umschwung auf literarischem Gebiete. Der aufsteigende Naturalismus warf seine Schatten voraus; die großen Ausländer, vor allem Ibsen, wollten der Bühne erobert werden. Das ging nicht mit dem vorhandenen Material an klassischen Schauspielern, das war nur möglich, wenn ein für die Bühne stark interessiertes Publikum den Suchenden und Experimentierenden die Mittel, die Gelegenheit zu solchen Versuchen gab. Das Interesse für das Theater, für jede Art von Stil hatten die Meininger wieder geweckt. Die neue Kunst brauchte nur zu kommen.

Bis jetzt hatte sich, von ganz vereinzelten genialen Erscheinungen, wie etwa Ludwig Devrient, abgesehen, die deutsche Schauspielkunst nach vorwiegend zwei Seiten entwickelt. Man pflegte entweder ein edles Pathos, eine gehaltene, steigerungsfähige Deklamation, vor der im Affekte das Haus erzitterte, oder einen möglichst reinen, realistischen Stil, der im Konversationsstück, im feinen Lustspiel der Wirklichkeit so nahe wie möglich zu kommen trachtete. Daß die moderne Seele mit ihrem verfeinerten Nervenleben, ihrer leisen Dekadenz, noch andere Ausdrucksmöglichkeiten besaß, wußte man noch nicht, obgleich die Dichter, seit Kleist etwa, jenes Unbestimmbare, jenes Gran von Nervosität, von Impressionismus, von leiserer seelischer Schwingkraft ihren Gestalten schon mitgegeben hatten. Nun kam vom Auslande, vom Romanentum her, der Anstoß zu weiterer, feinerer darstellerischer Entwicklung.

Frankreich zwar, das eigentliche Land der Schauspieler, wo immer neue geniale Individualitäten das schauspielerische Gemeingut wahrten und mehrten, griff nicht weiter bedeutungsvoll in die deutschen Verhältnisse ein. Wohl kamen ab und zu einzelne hervorragende Gäste oder ganze Truppen über den Rhein; im allgemeinen stieß das Land nur die Virtuosen aus, die in Paris nicht mehr wirkten und künstlerisch unfruchtbar blieben. Nur die Réjane hatte in Berlin einen inneren Erfolg. Sarah Bernhardt enthusiasmierte die viel zu vielen, der ältere Coquelin machte als Cyrano Eindruck, und die junge Suzanne Desprès, heute die erste Schauspielerin Frankreichs, konnte damals an Gastspielreisen noch nicht denken. Von Italien her kam das Neue, Wunderbare. Dort hatte sich der moderne Nervenschauspieler, der Impressionist der Bühne entwickelt. Der Süden ist ja das Heimatland der körperlichen Beredsamkeit, die das Spiel der Hände, das Zucken der Muskeln, jede Bewegung des Körpers an Stelle sprachlicher Aus-

drucksmittel annimmt und versteht. Die Sprache des Körpers wurde nun zur Kunst erhoben; die nervöse Beweglichkeit der Finger, der Handgelenke, das raubtierartig Sprunghafte schmiegsamer, zarter Gestalten offenbarte ein Seelenleben, das früher in Pathos vergeblich sich auszusprechen versucht hatte. Die Italiener spielten sich selber, gaben nichts auf irgendwelche typische Charakteristik, sondern tauchten ihre Seele möglichst tief in das Wesen der dichterischen Gestalt und spielten dann auf ihrer eigenen Psyche wie auf einem edlen, jedem Drucke, jedem Griffe nachgebenden Instrument. So trat Rossi 1874 im Berliner Viktoriatheater als Hamlet, Romeo, Lear auf, so, noch weniger auf stark naturalistische Wirkungen ausgehend Tommaso Salvini in Wien. Adelaide Ristori war die erste unter den nach Deutschland kommenden Frauen gewesen, die auf der Bühne ganz sich selbst gab; die größte unter ihnen wurde Eleonora Duse, die 1892, als man in Deutschland längst den neuen Stil angenommen hatte, zuerst in Wien, während der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, erschien. „Die Sinne der Italienerin waren zugeschärft für die erlesensten Reizungen und Phänomene, für den duftigsten Hauch und Schaum der Dinge, für alle psychischen Enderscheinungen. Über ihrem Wesen lag eine gedämpfte Schwermut, und ein Unterton von Müdigkeit und Gram begleitete ihre Schöpfungen, die in einer verweinten Melodie die Melancholie einer kranken Seele aussprachen." (Jacobsohn).

In Deutschland wurde diese Nervenschauspielkunst zum Bedürfnis mit der Entwicklung des Naturalismus und mit der stärkeren Einwirkung Ibsens auf das deutsche Geistesleben. Dieser Magus aus dem Norden konnte von Schillerdarstellern nicht gespielt werden. Er forderte Schauspieler, die seinen immer nur Endpunkte gebenden Dialog verständlich machen konnten, die analytische Kraft genug besaßen, das zwischen den Zeilen stehende, Ungesagte und Unsagbare zu verstehen und wiederzugeben. Jede feinste Schwingung der Seele wollte da mitempfunden, jeder Herzschlag miterlebt sein. Und wunderbar! Die Ibsenschauspieler, die Nervenkünstler schossen wie aus dem Boden gestampft hervor. Man hat gesagt: Jede Zeit und jede literarische Schule schafft sich ihre Darsteller. Hier wurde das wahr. Wo eben noch das Pathos, die wuchtige, schöngewachsene Kraft, die klare, helle Luft der Meininger gewaltet und gewebt hatte, da tauchten jetzt zarte, schwächliche, ja gebrestenhafte Gestalten mit gellenden Organen

und hektischer Gesichtsfarbe auf, da herrschte ein schweres Dunkel, in dem das Seelenleben dieser nervösen, perversen, verfeinerten Menschen sich entlud.

Die erste Bühne des Impressionismus wurde das Deutsche Theater in Berlin insofern, als hier eine Anzahl von Darstellern sich zusammenfand, die schrittweise der neuen Kunst Land eroberten, zwar nicht mit Ibsen, sondern mit Schiller anfingen und weniger in bezug auf das Repertoire, das sie eigentlich vernachlässigten, als in bezug auf den Darstellungsstil sich reformatorisch erwiesen. Das Deutsche Theater war eine Sozietätsbühne, bei der die ordentlichen Mitglieder an der künstlerischen Leitung wie am Reingewinn beteiligt waren. Diese Art der Geschäftsführung kannte das Ausland längst. Das Théâtre français wurde seit 1812 von Sozietären geleitet und konnte in schlimmen Geschäftszeiten sich auch außer dem Staatszuschuß noch auf die Hilfe der Regierung verlassen. Auch das Nationaltheater in Stockholm wurde in ähnlicher Weise geführt. Daß in Deutschland solche freie und würdige Art der Leitung nicht möglich wurde, lag an den Zeitverhältnissen und der Standesentwicklung. Das Berliner Deutsche Theater blieb jedenfalls eine reine Privatgesellschaft zu der der preußische Staat nur als Aufsichtsführender in Beziehung trat. Eine Anzahl von Virtuosen hatten sich 1883 mit Dr. August Förster, dem einstmaligen Leipziger Stadttheater-Direktor und Adolf l'Arronge, der das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater gekauft hatte, zusammengefunden. Dort lag die Operette in den letzten Zügen und das Konsortium, aus Siegwart Friedmann, Ludwig Barnay und Friedrich Haase noch bestehend, beschloß Berlin mit einem neuen Schauspielhaus zu beglücken. Das Haus in der Schumannstraße wurde renoviert, und am 29. September 1883 ging „Kabale und Liebe" unter l'Arronges Direktion und Försters Regie zum ersten Male über die Bretter. Berlin war nicht überwältigt, denn das Neue war nur feineren Augen sichtbar. Förster hatte viel von den Meiningern gelernt, war aber doch in Laubes Schule einst so erzogen worden, daß er die Übertreibungen der Meiningerei zu vermeiden wußte. Das Beste an der Vorstellung blieb eine edle Einfachheit, das Fehlen jeglicher Deklamation. Nur Friedrich Haase trat als Präsident von Walter etwas virtuos aus dem Rahmen des Ganzen heraus. Verheißungsvoll für die Zukunft war einzig der Ferdinand, Joseph Kainz. Während der ersten Spielzeit, nach deren Verlauf Barnay und

Haase nicht zum Unheil des Unternehmens aus dem Verbande ausschieden, hielt sich das Repertoire der Bühne in den Grenzen, die man von einem guten Stadttheater gewöhnt war. Zwar kam Goethe mit Iphigenie, Kleist mit dem Zerbrochenen Krug, Schiller noch mit Don Carlos und den Räubern zu Worte, zwar spielte man Lear, Othello und Romeo und Julia, und bot Engels Gelegenheit als Wirt in Minna von Barnhelm nicht zu gefallen, aber im übrigen begnügte man sich mit Gutzkow, Hackländer, Heyse und Laube, mit Scribe, Sardou und Ohnet. Und auch in den späteren Jahren der Direktion l'Arronge kommt das Repertoire über eine geringe Anzahl literarischer Werke nicht hinaus. L'Arronge selbst wird natürlich viel gespielt, daneben Lubliner, Lindau, Blumenthal, Gottschall, die Birch-Pfeiffer. Auch schwere dramaturgische Fehler begeht man, so eine Mißhandlung des zweiten Teiles vom Faust, eine Kürzung von Gerhard Hauptmanns Einsamen Menschen um den ganzen dritten Akt. Aber man spielt auch Grillparzer und bringt Hebbel zu starken Wirkungen. „Die Darstellungen von Don Carlos, Romeo und Julia, Die Jüdin von Toledo, Maria Magdalena, Herodes und Mariamne, Weh dem der lügt, bezeichnen Höhepunkte des Stils der ersten Periode dieser Bühne." Ibsen, wohlgemerkt, fehlte noch.

Der Stil des Deutschen Theaters erwies sich im höchsten Grade bildsam für den künstlerischen Nachwuchs, der hier emporkeimte. Georg Engels komische Urwüchsigkeit und liebenswürdige Rauheit wurden hier abgeschliffen, Otto Sommerstorff, Arthur Krausneck, Max Pohl, Franz Schönfeld, Max Patteg, Hermann Nissen, Marie Pospischill, Louise von Pöllnitz, Teresina Geßner und vor allem Else Lehmann und Agnes Sorma gingen von dieser Bühne aus. Die Stützen des Ensembles waren Kainz, die Sorma und die Niemann. Kainz war von Förster am Leipziger Stadttheater ausgebildet worden, hatte dann drei Jahre bei den Meiningern, drei in München gewirkt und schon beim Gastspiel der Meininger in Berlin als Prinz von Homburg, als Kosinsky außerordentliche Hoffnungen erweckt. Sie erfüllten sich nun, denn Kainz besaß alles, was der Nervenschauspieler, der Impressionist braucht: eine biegsame, schmale, katzenhaft geschmeidige Gestalt, die wie eine Damaszener Klinge aufschnellen konnte, eine Stimme die alle Register von fauchenden Fisteltönen bis zum niederwuchtenden Baß ziehen konnte, ein Händespiel voll unnachahmlich vielseitiger Beredsamkeit und das einnehmende, krankhaft bleiche Antlitz, dem

zwei seltsam leuchtende Augen einen Stich ins Hinfällige, Morbide verliehen Und dazu kam ein seltner Intellekt und ein Reichtum der Seele, der jeder seiner Gestalten unmittelbarstes Leben verlieh. Den stärksten Eindruck machte Kainz als Sprecher. Schon Richard Wagner hatte verlangt, das Redetempo auf der Bühne um das Doppelte zu beschleunigen. Kainz wurde dieser Forderung gerecht. In seiner Sprechweise gab es kein wohliges, deklamatorisches Ausruhen auf dem Wort; jagend eilte sie dem Sinneshöhepunkte zu, um nach kurzem Verweilen eben so rasch dem Sinnesschluß der Phrase zuzusinken. Diese Art konnte sich nur ein Meister des Verstandes erlauben, einer der sinnenfällig trotz alledem zu akzentuieren verstand. Im Munde seiner Nachahmer — und die Sprechweise von Kainz wurde schnell in Deutschland Mode — wurde solche Art zur Manier, die jedes Verständnis des gesprochenen Wortes ertötete. Jahrelang hat man nach Kainz erster Wirksamkeit in Deutschland oder wenigstens in Berlin kein gutgesprochenes Wort gehört. Auch für den Künstler selbst lag die Gefahr der Manier hier nahe und er ist ihr nicht immer entgangen. Bei Wiederholung von Stücken, auf Gastspielreisen, geriet er nur zu leicht in ein bloßes Abhaspeln der Rede, dem irgendwelche seelische Erregungen als treibende Ursachen nicht parallel gingen, Kainz „markierte" und war dann nur noch der Schatten seiner selbst.

Neben ihm stand in brennender Schönheit und mädchenhaftem Charme zugleich Agnes Sorma „die nie besser war, als wenn sie, schön und herzensklug, aber humusarm und mehr empfindungszart als empfindungsstark, die anschmiegsame Frau ohne Geist — auf welcher Altersstufe und welcher Verkleidung immer — darzustellen hatte. Das Bild eines naiv-koketten Weltkindes zeichnete sie in stillen, wunderfein abgetönten Aquarellfarben, mit ungreifbaren Nuancen, von einem Flor umflossen, einem zitternden Hauch umweht" (Jacobsohn). Ihre Christine in Schnitzlers Liebelei, ihre Jüdin von Toledo, ihr Käthchen von Heilbronn, ihre Katharina Shakespeares waren von berückender Menschlichkeit. Die dritte unter den Großen des deutschen Theaters, Hedwig Niemann, entwickelte sich zur Stütze des modernen Repertoires von l'Arronges Gnaden. Was sie an Reichtum der Seele zu vergeben hatte, das mußte sie an ephemere Gestalten kleiner Hauspoeten verzetteln.

Mit solchen Künstlern beherrschte das Deutsche Theater fünf

Jahre lang das darstellerisch interessierte Berlin. 1888 ging August Förster als Direktor an die Wiener Burg, und eine Reihe tüchtiger Künstler siedelten an das eben begründete Lessing-Theater über. Damit war die erste Blüteperiode des Theaters, das l'Arronge noch bis 1894 leitete, vorüber. Dem Lessingtheater gelang es weder in bezug auf Repertoire noch auf Darsteller eine wirklich führende Stellung sich zu erwerben. Zwar bemühte es sich mit allen Kräften um Anzengruber und vor allen Dingen um den seit 1881 in Berlin nicht mehr gespielten Ibsen, der durch einige der Zensur geradezu abgerungene Aufführungen der Gespenster und Rosmersholm im Residenztheater, wo Reicher als Rosmer hervortrat, seit 1887 hoch aktuell war. Aber zu einem einheitlichen Stil konnte weder diese Bühne, noch irgendeine andere, so das von Ludwig Barnay geleitete Berliner Theater, kommen, weil keine ihr Personal zu halten vermochte. Ein Stab glänzender Schauspieler war in Berlin vorhanden, aber vagabundierte heimatlos hin und her. Wie sollte da die Ensemblekunst des Deutschen Theaters noch irgendwo erreicht werden! Und auch dort fing es an brüchig zu werden. Agnes Sorma ging 1890 zu Barnay über, ebenso Kainz, um nach kurzer Frist kontraktbrüchig zu werden und eine Amerikareise anzutreten. Bis 1899 gehörte er dann wieder dem Deutschen Theater, seit jener Zeit zählt ihn die Burg zu den ihren, während Agnes Sorma mehr und mehr zur heimatlosen Virtuosin geworden ist.

Besser waren nach der Seite der Ensemblebildung die Hof- und Provinztheater dran, sofern ihre Leitung nicht jeglicher dramaturgischen Initiative bar war. Und wirklich arbeiteten sich ein paar Hoftheater zu achtunggebietender Höhe empor. Die Meininger hatten in bezug auf die Regieführung nicht umsonst gewirkt; der Impressionismus der Schauspieler, der in Berlin zur alleinseligmachenden Manier ward, ließ sich von einsichtiger Regie die rechten Grenzen anweisen, und ging die Theaterleitung der jungen Literatur nicht ängstlich aus dem Wege, so waren schöne Erfolge zu erzielen. Stuttgart unter der Intendanz des Freiherrn zu Putlitz und namentlich Dresden, seit 1894 unter Leitung des Grafen Nikolaus von Seebach, standen, was Bildung des Repertoires anlangt, im ersten Treffen. Beide Bühnen wagten es, als Hoftheater Björnsons „gefährliches" Schauspiel „Über unsere Kraft" zu spielen, beide öffneten der dichterischen Gegenwart bereitwillig ihre Pforten. Schriftsteller, die in Berlin mit ihren

Werken hausieren gehen konnten, kamen in Dresden zu Worte. Otto Ernst wurde hier entdeckt, Maeterlinck lange vor Berlin gespielt, und eine ganze Reihe von dramatischen Erstlingen aus der Taufe gehoben, deren Namen die großstädtische Presse beharrlich totschwieg, bis sie sich einer Wiedertaufe mit Spreewasser, nicht ungebärdig, unterzogen. Unterstützt wurden die Bemühungen der Dresdner Hoftheaterleitung von einem auserlesenen Ensemble, dem nicht bei jedem Saisonschluß so und soviele seltne Vögel wie in Berlin entflattern konnten. Hier wirkte noch aus der alten großen Zeit der edlen Pose, der reinen stilvollen Deklamation Pauline Ulrich als Heroine. Neben ihr stand in wundervoll schlichter Herbheit Klara Salbach als Gretchen, als Klärchen, später in reifer Frauengröße als Rhodope und Mariamne. Ihr Partner Paul Wiecke verfügte über eine seltne Ausdruckfähigkeit im Leid, über eine edle Gebärde des Schmerzes die von einer reifen Intelligenz unbeirrbar geleitet wurde. Als Ibsenspieler glänzte Carl Wiene. Auf komischem Gebiete wie im feinen Lustspiel waren Darstellerinnen wie Hedwig Gasny, Schauspieler wie Richard Franz, Otto Gebühr und Adolf Müller voll ursprünglicher Natur und Frische. Dieses Ensemble hat sich, während in Berlin immerwährende Verschiebungen eintraten, einige wertvolle Verluste abgerechnet, bis heute erhalten und neu hinzutretende Kräfte, wie Hanns Fischer, Frau Bleibtreu, Ludwig Stahl, Lothar Mehnert glücklich sich eingefügt. In Hamburg kam es zur Begründung des Deutschen Schauspielhauses, eines von Alfred Freiherrn von Berger geleiteten Sozietätsunternehmens, das ebenfalls ein vorzugsweise modernes Repertoire pflegt. Hier wirken Künstler wie Adele Doré, Robert Nhil und Karl Wagner. Auch die Burg wußte sich im Wechsel der Direktionen unter Wilbrandt und Burckhardt wie unter Schlenther, dem einstigen radikalen Vorkämpfer der Moderne in Berlin, auf alter stolzer Höhe zu behaupten. Georg Reimers, Amalie Schönchen, Adele Sandrock, Karoline Medelsky und vor allem Friedrich Mitterwurzer wurden ihr gewonnen.

Friedrich Mitterwurzer war nicht der größte, denn er starb kaum 53jährig am 13. Februar 1897, ehe er künstlerisch sich vollendet hatte, aber der genialste Schauspieler, den Deutschland je besessen hat. Er hatte das proteïsch wandelbare Naturell eines Ludwig Devrient, die sprühende Lebhaftigkeit Dawisons und die dämonische Größe Matkowskys in einer Person. Ob er den Schmierendirektor Striese im Raub der Sabinerinnen, den

Konrad Bolz der Journalisten, den Mephisto, den Franz Moor, den Narziß oder den Wallenstein spielte, immer brach aus seinen Gestalten eine quellende Natürlichkeit, eine erdfrische Gesundheit, eine magische Kraft heraus, die keiner so besaß wie er. Er war der geborene Schauspieler, in dem alle seine Rollen ihr eignes starkes persönliches Dasein lebten. Er wirkte wie aus einer Hypnose heraus. Max Martersteig zitiert, um ihn als darstellerisches Phänomen zu erklären, eine eigne Äußerung Mitterwurzers über sein künstlerisches Schaffen. Da heißt es: „Ich versenke mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung. Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigener Zustand, indem ich die Gestalten, namentlich aber die, welche ich darstellen möchte, lebhaft greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen und nicht beschriebenen Lebensäußerungen nicht „vor“ mir sehe, sondern „in“ mir. Was ich sein soll und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von seinem gesamten Gefühlsinhalt, eigentlich mit einem Schlage vor meiner Seele. Daran merke ich, daß ich die Rolle spielen kann. Treten dieser Zustand und dieses Erleben nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle; alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich jenen Zustand und seine Wirkung nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichere sein.“ Auch ihm winkten verführerisch die Lorbeern des Virtuosentums, aber seine starke Natur ging nicht in Manier zugrunde; so disziplinlos er schien, er wußte sich immer wieder zu bändigen. Das Burgtheater, dem er während verschiedener Phasen seiner Entwicklung angehörte, verdankt seiner schier grenzenlosen Vielseitigkeit vor allem einen Gewinn: Ibsen. Mitterwurzer hat diesem Dichter und damit der Moderne in Wien den Boden bereitet. Den Wienern „hatte Ibsen als die ungeheuerliche Sphinx gegolten, von der man ebensoviel Unheil für die Moral wie für die Kunst befürchtete. Hier wurde Mitterwurzer der Ödipus: er löste die Rätsel und stürzte das Phantom der Ungeheuerlichkeit und Maßlosigkeit in den Abgrund. Auf das leere Postament aber stellte er den großen, klaren Dichter. Das Burgtheater war dem neuen Drama erobert.“ (Martersteig.)

In Berlin, dem eigentlichen Mittelpunkte deutschen literarischen und theatralischen Lebens, dort wo mit dem aufkommenden Echten und Bedeutungsvollen auch die Scheinwerte gemacht wurden,

hatte inzwischen der Kampf um die neue Kunst nicht geruht. Mehrfach war der Versuch gemacht worden, über den Stil und namentlich das Repertoire des Deutschen Theaters hinauszukommen. Man wollte Ibsen mehr gepflegt sehen und nach dem Muster von Antoine's Théâtre libre, das 1887 in Berlin mit starkem Eindruck gastiert hatte, entstand 1889 der Verein „Freie Bühne" in der ausgesprochenen Absicht, der abseits der Konvention stehenden Dramatik eine Heimstätte zu bereiten. Maximilian Harden, Theodor Wolff, Paul Schlenther und Otto Brahm wirkten aufs eifrigste für die Idee, und am 29. September 1889 fand die erste Vorstellung, Ibsens „Gespenster", statt. Absichtlich hatte man für die Mittags stattfindenden Vorstellungen ein Haus nicht gepachtet, sondern man wollte es von Fall zu Fall mieten, wie man die Schauspieler für jede einzelne Vorstellung von neuem verpflichtete, um stets die Auswahl unter den Besten zu haben. Die Vorstellungen der freien Bühne waren literarische Ereignisse. Am 20. Oktober folgte als zweite Tagesvorstellung der Gesellschaft Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", die dem Dichter nach einer auf den Theaterskandal hinarbeitenden Opposition, einen großen Erfolg brachte, und ihn mit einem Schlage berühmt machte. Weitere bedeutungsvolle Aufführungen waren „Die Macht der Finsternis" von Tolstoi, Anzengrubers „Viertes Gebot", „Der Vater" von Strindberg und die dramatische Programmschrift des Naturalismus „Die Familie Selicke" von Holz und Schlaf.

Mit den Aufführungen der Freien Bühne hatte der Naturalismus sich durchgesetzt. Es gab nunmehr in Berlin eine Bühne, wo auch das freieste der freien Kunstwerke eine Feuerprobe vor dem Publikum erhoffen durfte. Allerorten in Deutschland wuchsen ähnliche dramatische Vereine empor; in Berlin selbst entstanden eine ganze Reihe derartiger Unternehmungen, die hie und da einen literarischen Erfolg zu verzeichnen hatten. Der Schauspielkunst, der Weiterbildung des naturalistischen Stiles in einem Ensemble konnten sie nicht dienen, weil nach jeder Vorstellung das zusammengetrommelte Völkchen der Komödianten wieder auseinanderlief. Erstklassige Darsteller befanden sich zudem nicht unter ihnen; sie waren den großen Theatern, wenn auch im immerwährenden Wechsel, verbunden.

Aber dem Bedürfnis nach guten Volksvorstellungen kamen die freien Bühnen entgegen. Im Oktober 1890 begründeten Bruno

Wille, Julius Türk und Wilhelm Bölsche die „Freie Volksbühne", die im Ostend-Theater mit den „Stützen der Gesellschaft" ihre Arbeit begann. Von ihr, der man eine stark sozialistische Tendenz nachsagte, spaltete sich mit Bruno Wille die „Neue Freie Volksbühne" ab, der es auf eine tendenzlose Pflege der Kunst ankam. Sie spielte das gesamte Programm der Moderne, also Ibsen, Tolstoi, Gogol, Zola, aber auch die Klassiker und Hebbel, Ludwig, Anzengruber und Kleist. Eine ständige Volksbühne schuf 1894 Dr. Raphael Löwenfeld mit dem Schillertheater, das schon 1902 eine Filiale im Norden der Stadt eröffnen konnte. „In entschiedener Weise verließ man hier endlich die Gepflogenheit, dem Volke eine Kunst zweiten Ranges zu bieten, die Leistungen, wenn sie schon nicht durch Darsteller ersten Ranges ausgeübt werden können, halten sich doch im Stil entwickelten und reinen Kunstgeschmacks. Der Wohlfahrtsgesichtspunkt aber ist bei dieser Einrichtung so glücklich berücksichtigt, daß das Schiller-Theater als Typ dramaturgischer Organisation berufen erscheint, einen großen Teil der immer schwebenden Nationaltheaterfrage von dieser abzutrennen und der Lösung entgegenzuführen, die in der modernen wirtschaftlichen Entwicklung zunächst einzig möglich ist." (Martersteig.)

Von den großen Berliner Bühnen stand noch immer das Deutsche Theater im Mittelpunkte des Interesses. An l'Arronge's Stelle war 1894 Otto Brahm als Direktor getreten, der diese Bühne nunmehr ganz dem konsequenten Naturalismus dienstbar machte. Wieder, wie 1883 eröffnete „Kabale und Liebe" die Saison, aber an Stelle von Kainz war Rudolf Rittner, ein urwüchsiges, derbes, naturalistisches Talent getreten, das sich namentlich zum typischen Darsteller Hauptmannscher Gestalten oberschlesischer Herkunft auswuchs. Eine gewisse Enge des schauspielerischen Vermögens hinderte ihn wie Else Lehmann des öfteren daran, ganz Echtes und Urwüchsiges zu geben. War er der beste Fuhrmann Henschel, so wurde Else Lehmann die überzeugendste Rose Bernd, aber wo sich eine Rolle nicht mit ihrer Persönlichkeit deckte, mußte sie versagen. Neben diesen beiden wirkten noch Hermann Nissen, Emanuel Reicher als reifer Ibsendarsteller, Oskar Sauer als Typus rassereiner Konventionsmenschen und Albert Bassermann — heute der erste Schauspieler Berlins — als schneidend scharfer Interpret des Oswald der Gespenster, des Hjalmar der Wildente, sowie Luise Dumont und Irene Triesch hervorragend an dieser Bühne.

Wieder waren die Schauspieler und das Ensemble das Wertvollste am Deutschen Theater. Eine reine, künstlerische Linie, eine intime Kleinkunst ging in den ersten Jahren der Leitung Brahm's durch das Ganze. Nur das Repertoire ließ Wünsche offen. Brahm pflegte Hauptmann und Ibsen, Dreyer und Sudermann, hielt auch Umschau unter den Klassikern, aber ein der Bedeutung seines Ensembles entsprechendes klassisches Repertoire brachte er nicht zustande. Er blieb literarisch einseitig; der Naturalismus und seine Talente waren ihm die Vertreter des echten Dramas. Dazu kam, daß er sich zu sehr in materielle Abhängigkeit vom Erfolg, vom Kassenrapport brachte. So gingen Fulda und Hartleben über Kleist und Hebbel oder gar Goethe, so verlor er, obwohl er Bühnenbilder, namentlich Interieurs von überraschender Milieutreue seinem Publikum zu geben vermochte, doch die Führung. Die Entwicklung ging über ihn hinweg und suchte nach anderer Gelegenheit, nach einem anderen Führer, die heimliche Sehnsucht der Zeit zu erfüllen. Sie fand den neuen Mann in Max Reinhardt, einem guten Episodenspieler des Deutschen Theaters.

1901 begründete er das Kleine Theater mit Künstlern wie Emanuel Reicher, Rosa Bertens, Gertrud Eysoldt und Luise Dumont, 1903 eröffnete er das Neue Theater und seit 1904 herrscht er auch im Deutschen Theater, während Brahm das Lessingtheater übernommen hat. Reinhardt hat das koloristische Element auf der Bühne zu Ehren, vielleicht zu allzugroßen Ehren gebracht. Auch er strebte Milieutreue an, beschränkte sich aber nicht auf Innenräume wie in seiner Aufführung von Gorkis „Nachtasyl", sondern legte den Nachdruck seiner Regisseurtätigkeit auf das Landschaftliche. Man brachte die Wirklichkeit, einen grünen Rasenteppich, wirkliche Fichten und Birken auf die Bühne und stellte das Ganze in einen aus der Stimmung des aufzuführenden Dramas heraus geschaffenen Rahmen, für dessen künstlerischen Wert die Namen der Maler Walser, Orlik, Roller sprachen. Alle Künste wurden zum Schmuck der Szene, zur Hebung der Illusion herangezogen. Musiker von Rang und Ruf wie Humperdinck und Pfitzner brachten die im klassischen Drama notwendige Begleitmusik in edler, auf das Ganze abgestimmter Form, und eine ganze Anzahl von Dramaturgen, förmliche Spezialisten in ihrem Fach, walteten ihres Amtes. So konnte Reinhardt mit Darstellern wie Rudolf Schildkraut, Kayßler,

Winterstein, Pagay und Engels, der neben Vollmer am Königlichen Schauspielhaus und Schweighofer jetzt der beliebteste Komiker der deutschen Bühne war, mit Schauspielerinnen wie Gertrud Eysoldt, Lucie Höflich, Tilla Durieux und Hilde Wangel Aufführungen herausbringen, die in bezug auf Milieu, Stimmung und Zusammenspiel des Ensembles einen bis dahin noch nicht erreichten Höhepunkt darstellten. Die Salome Wildes, die Elektra von Hugo von Hofmannsthal, Maeterlincks Pelleas und Melisande, Lessings Minna von Barnhelm, Der Sommernachtstraum, Kabale und Liebe, Der Kaufmann von Venedig, Das Käthchen von Heilbronn, die Dramen Frank Wedekinds, Shaws und der Neuromantiker wurden so Ereignisse nicht nur des Berliner theatralischen Lebens. Der dichterische Stil eines jeden Werkes wurde zum Vorbilde für den Stil der Darstellung. Man konnte sich Zeit und Mühe nehmen die intimsten Wirkungen aus dem Werke herauszuholen, weil es ja genügend lange, oft über 150 mal hintereinander auf dem Repertoire stand, und die Darsteller nicht wie an einem Hof- oder Stadttheater gezwungen waren, heute dies und morgen das zu spielen. Auch der szenische Aufbau konnte auf der Drehbühne ein für allemal stehen bleiben, ein Vorteil für die Regie, der nicht zu übersehen ist. Die Reinhardtschen Theater gelten heute als die ersten Theater Berlins und haben noch insofern eine Erweiterung erfahren, als Werke, die sich für ein großes Publikum, in einem großen Rahmen nicht eignen, auf einer kleinen, intimen Bühne gegeben werden und als „Kammerspiele" schnell zu einer Berliner Sensation geworden sind.

Ein Ereignis für das gesamte theatralische Leben Deutschlands war im Frühling 1906 das Gastspiel des Moskauer künstlerischen Theaters. Der beispiellose Erfolg, den die russische Künstlerschar in Berlin, Dresden, Wien und anderen deutschen Städten davontrug, gab zu denken. Wie konnte es kommen, daß man zu diesen Moskowitern aufschaute wie zu Verkündern einer neuen Lehre, zu Bringern eines das Tiefste unseres Wesens durchzitternden und erschütternden künstlerischen Evangeliums? Waren unsere Schauspieler, unsere Regisseure um so viel schlechter als die der Russen? Nein, die Gründe für das damals uns bewußt werdende Erstarren der deutschen Schauspielkunst lagen anderswo. Unsere Theater sind, wie wir gesehen haben, mit Ausnahme einiger weniger vornehm geleiteter Bühnen, Geschäftstheater, müssen von Unternehmern oft großen Stiles geleitet sein, für die das

künstlerische, das im feinsten Sinne künstlerische Element erst in zweiter Linie kommt. Und auch die paar Hoftheater, denen es um ein literarisches und darstellerisches Renommee zu tun ist, sind an ihren Etat gebunden, müssen Rücksichten nehmen, sind womöglich Beeinflussungen von obenher unterworfen, die in persönlichen Geschmacksrichtungen, nicht aber in wirklich literarischem Verständnis ihren Ursprung haben. Da ist es schwer, ein gutes Repertoire, leichter noch, ein gutes Ensemble zusammen zu halten. Der Herzog von Meiningen vermochte einst beides, weil er ein geborener Regisseur war, und weil ihm die Mittel, seine Ideen zu verwirklichen, zur Verfügung standen. Den Russen erging es ähnlich. Welches deutsche Theater kann 180000 Mark in eine Aufführung des Julius Caesar stecken, welche Bühne, abgesehen von Berlin, würde mit vier oder fünf Dramen, die auf oft achtzig und mehr Proben vorbereitet worden sind, einen Winter hindurch existieren können. Es waren eben zum Teil viel günstigere Bedingungen, unter denen die Moskauer ihre Arbeit begannen.

Ihre Bestrebungen nach einem neuen künstlerischen Realismus gingen natürlich auf die Meininger, die ja in Rußland große Triumphe gefeiert haben, zurück. Aber inzwischen war in Rußland die große Stiltragödie im Schillerschen Sinne, die Alexei Tolstoi angestrebt hatte, vom modernen Stimmungsdrama überholt worden, von der wenig dramatischen aber echt dichterischen Kunst eines Tschechow, eines Gorki. Und in der Sicherheit, mit der das russische Ensemble den ganzen Stimmungsgehalt einer Dichtung erschöpfte, das außerhalb der eigentlichen Handlung liegende, die Menschen und ihr Tun aber bedingende Milieu zur Wirkung, bisweilen zur entscheidenden Wirkung heranzog, lag ein ungeheuerer Fortschritt.

Man lächelte damals über unsere Schauspieler. Ganz mit Unrecht. Es wäre töricht, wenn wir behaupten wollten, wir hätten keine oder nur wenige Künstler von der Bedeutung jener Moskauer Gäste. Wir haben im Gegenteil ein ganz ausgezeichnetes Schauspielerpersonal in Deutschland, das unter so genialen Regisseuren wie Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko es waren, ganz sicher ähnlich Hervorragendes leisten würde, wenn es zu dem erzogen werden könnte, was die Russen vor ihm voraus hatten, zu darstellerischem Solidaritätsgefühl. Das soll heißen: unseren Künstlern fehlt im allgemeinen die tiefe Achtung vor der Dichtung, vor ihren Mitspielern und vor dem genießenden

Publikum, welche den russischen Darstellern oberstes Prinzip war. Wenn ein deutscher Darsteller fühlt oder auch nur sich einbildet, daß er seine Kollegen am Können überragt, so wird er sich in neunzig von hundert Fällen in den Vordergrund spielen, ohne Rücksicht auf Dichtung und Mitwirkende.

In Berlin hat man, bei Brahm, bei Reinhardt, diese Neigung des deutschen Schauspielers zum großen Teil unterdrückt, im allgemeinen herrscht sie noch überall vor. Und so lange es nicht gelingt, den deutschen Schauspielerstand zu jenem Solidaritätsgefühl feinster Art zu erziehen, werden wir keine wirklich große Darstellungskunst haben. Zum deutschen Nationaltheater, an dem so eifrig gearbeitet wird, fehlt dann immer noch viel, es fehlt vor allem die Einheit des sozialen und ethischen Lebens der Nation, ohne die ein solches Theater undenkbar ist. Diese Einheit zu erreichen ist vielleicht eine Hoffnung von Jahrhunderten. Aber sie wird kommen, und wir können ihre Verwirklichung vorbereiten. Je mehr es uns gelingt unser Volk zu einem Kulturvolk zu erziehen, je mehr wir es die Sensationswerte von den echten Werten unterscheiden lehren, um so näher rückt das Ziel. Die Schauspielkunst wie das Theater überhaupt als einer der allerersten Bildungsfaktoren eines Volkes muß immer und immer wieder auf die Pfadfinder unserer dramatischen Literatur hinweisen. Dann wird, auf Kleists, auf Hebbels, auf Ibsens Wegen der große Dramatiker unseres Volkes kommen, den alle verstehen werden, wie die englischen Renaissancemenschen alle ihren Shakespeare verstanden. Dann können große Schauspieler und bedeutende Regisseure die Arbeit der Jahrhunderte mit der Begründung eines deutschen Nationaltheaters krönen, dann wird es möglich sein unsere Dichter wahrhaft darzustellen, zur Feier der Schönheit und des Lebens.



Verzeichnis der Abbildungen.

Das griechische Drama: Aischylos, Sophokles, Euripides. Bearbeitet von Professor Dr. Johannes Geffcken.

Mit einem Plan des Dionysostheaters zu Athen. Geh. M. 1.60, in Leinwand geb. M. 2.20.

Das Buch bietet ein lebendiges Bild des dramatischen Lebens in Athen. Verfasser behandelt die einzelnen hervorragenden Werke nach geschichtlicher Folge und Beziehung zueinander. Die Kunstmittel der alten Tragödie in ihrer Entwicklung und Fortwirkung werden in das rechte Licht gesetzt und die Persönlichkeiten der Dichter klar herausgearbeitet. Historische Kritik und ästhetische Behandlung sind zu einem harmonischen Ganzen vereint. Das Buch wird bei allen Freunden der Antike, Laien und Fachleuten, lebhaftes Interesse finden.

„... Wenn die philologische Wissenschaft früher ihre eigentliche Aufgabe in der Kritik sah, so ist hier und erfreulicherweise neuerdings durchweg in Büchern über die großen griechischen Tragiker die ästhetische Behandlung an deren Stelle getreten, und mit eindringendem, feinem Verständnis ist der Stoff und Bau der Tragödien, die Charaktere zur Darstellung gebracht, das Gesamtkunstwerk in zusammenfassender und abschließender Betrachtung bewertet. Man hat auf jeder Seite die Empfindung, daß man einem kundigen Führer, der sich lange und liebevoll mit einem Gegenstande beschäftigt hat, folgt ..." **(Zeitschr. f. lateinl. höh. Schulen.)**

„Jedenfalls hat Geffcken für die Behandlung der griechischen Tragödie in der Schule ein höchst nützliches Werk geschaffen. Ich wüßte nicht, wo man alles Geschichtliche und Technische, was zur Erklärung nötig ist, so kurz und bündig, so klar und lebensvoll dargestellt beieinander fände wie hier. Auch die Analysen der einzelnen Dramen, ihre ästhetische Würdigung und die ganze Entwicklung der Tragödie, wie sie sich in der wechselseitigen Wirkung der großen Tragiker aufeinander vollzieht, zeugen nicht nur von völliger Beherrschung des Stoffes und der einschlägigen Literatur, sondern auch von tief eindringendem Verständnis und einer feinen Empfindung für das Schöne." **(Korrespondenzblatt.)**

Charakterköpfe aus der antiken Literatur. Von Prof. Dr. Schwartz.

Fünf Vorträge: 1. Hesiod und Pindar. 2. Thukydides und Euripides. 3. Sokrates und Plato. 4. Polybios und Poseidonios. 5. Cicero. 2. Aufl. Geh. M. 2.—, in Leinwand geb. M. 2.60.

Die Vorträge wenden sich an ein größeres Publikum. In weiten Kreisen richtet sich die Beurteilung des Altertums noch immer nach dem Stande, den die Altertumswissenschaft vor etwa 60 Jahren einnahm. Demgegenüber wird in diesen Vorträgen der Versuch gemacht, an einzelnen Beispielen zu zeigen, wieviel bestimmter und schärfer das Bild der antiken Literatur durch die wissenschaftliche Arbeit der letzten Generationen geworden ist. Als Beispiele sind stark ausgeprägte Individualitäten gewählt, die sich mit präzisen Linien zeichnen lassen.

„... Die Vorträge enthalten, vermöge einer ganz ungewöhnlichen Einsicht in das Staats- und Geistesleben der Griechen, vermöge einer seelischen Feinfühligkeit in der Interpretation, wie sie etwa Burkhardt besessen hat, historisch-psychologische Analysen von großem Reiz und stellenweise geradezu erhabener Wirkung. ... Die Verinnerlichung, die Schwartz auf diese Weise seinen Gestalten zu geben versteht, ist m. W. bisher nicht erreicht, und die gedankenschwere Kraft seiner Sprache tritt dabei so frei, ungesucht und einfach daher, daß man oft kaum weiß, ob die ernste Schönheit des Ausdrucks oder die Tiefe des Gedankens höhere Bewunderung verdient." **(Jahresbericht über das höhere Schulwesen.)**

„... Die Charakterbilder von Schwartz möchte ich lebhaft empfehlen, weil sie einen Begriff geben von Umfang, Aufgaben und Zielen der Literaturgeschichte, wie sie sich aus der Vertiefung der Forschung ergeben. ... Die frisch und lebhaft gehaltenen Vorträge sind der reife Ertrag vielseitiger Forschung. Zu einer Fülle von Problemen und Streitfragen nimmt der Verfasser stillschweigend Stellung. Man spürt, daß er überall aus dem Vollen schöpft." **(Monatsschrift für höhere Schulen.)**

„Wir lernen jeden einzelnen der geistigen Heroen als ein mit innerer Notwendigkeit aus seiner Epoche hervorgehendes Phänomen betrachten und einschätzen, und Schwartz schildert ihn uns so lebendig, daß wir ihn wie mit Fleisch und Blut begabt vor uns zu sehen glauben. Dabei ist jedes der Charakterbilder einheitlich, aus einem einzigen Gusse, nirgends hören wir ein Wort gelehrter Polemik oder selbstbewußter Besserwisserei." **(Das literarische Echo.)**

„... Gewiß ist vor allem zu wünschen, daß der weitere Kreis, an den es sich wendet, die reiche Belehrung sucht, die er hier finden kann; ... aber ich wüßte nicht, wer ein solches Buch zu genießen befähigter wäre als der Fachgenosse. Erst wer die Dinge selbst wiederholt durchgedacht hat, wird würdigen, was z. B. mit einem Worte Schönes und Wahres über Euripides' Alkestis oder Ciceros Brutus gesagt ist." **(Deutsche Literaturzeitung.)**

Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze von Wilhelm Dilthey. Zweite erweiterte Auflage. Geheftet M 5.—, in Leinwand gebunden M 6.—

„Man kennt Dilthey als Pfadfinder einer neuen Psychologie, der überall das Lebendige, Irrationale sah, dem man nicht mit Hebeln und Schrauben beikommen konnte. Ihm konnte das Literaturhistorikergerede von Dichterschulen, Beeinflussung, großen Erlebnissen nicht genügen. Er sah den Menschen allseitig bedingt und bedingend, wußte, daß diese Bedingungen nur Schranken sind, in denen sich die unendliche Kraft des Individiums entfalten kann. Dilthey sieht hier das lebendige Wachstum des Geisteslebens eines Volkes, aus dem die großen Männer mit Notwendigkeit hervorgehen, bedingt und bedingend, und so löst sich der Widerstreit zwischen der Heroen- und der Massentheorie der Geschichte. Er spricht nicht theoretisch über diese Fragen; aber wie er Lessing und Novalis herausholt aus Tradition, Milieu, Zeitgenossen und sie doch darin verwurzelt zeigt, — das ist eine wundervolle Bestätigung der Gedanken über Größe und Zufall, wie H. v. Keyserling sie jüngst skizziert hat. Hier redet aus Dilthey die echtgeborene Schwermut eines Dichters, der das Fazit eines siebzigjährigen Lebens zieht. Er spricht von der Tragik des Menschen, der eine unendliche Forderung im Endlichen zu erfüllen hat, eine Forderung, die in sich wieder den furchtbaren Dualismus von Ideal und Natur birgt, und er sieht in dieser Tragik Schönheit und Zauber dieses traurig-süßen Daseins. 'Wir haben die Schönheit des Lebens in unseren Verhältnissen zu den Menschen, und in jedem derselben ist doch insgeheim ein Trennendes, das nicht berührt werden darf.'" **(Neue Rundschau.)**

„Das einzigartige Vermögen des Verfassers, vergangenes Leben wieder lebendig zu machen und uns Kindern des Tages die großen geschichtlichen Erscheinungen in ihren wesenhaften Zügen zu vergegenwärtigen, gestaltet die Untersuchung zu einem eigenen Kunstwerk. Die gehaltene Kraft der Sprache, die das Letzte zu packen weiß, der aber doch auch Ausdrücke für die zartesten und weichsten Stimmungen gelingen, die von Anschaulichkeit gesättigte Darstellung, der Reichtum der behandelten Dichter (deren viel mehr auftreten, als der Titel verrät), die Intimität und Tiefe, mit der jede dieser Persönlichkeiten erfaßt ist, die auf alle Momente sich erstreckende Analyse des ästhetischen Wertes ihrer Schöpfung, all dies erhebt die Lektüre, obschon sie nicht ganz einfach ist, doch zu einem vollen und reinen Genuß."

(Deutsche Literaturzeitung.)

Psychologie der Volksdichtung. Von Dr. Otto Böckel. Geheftet M 7.—, in Leinwand gebunden M 8.—

„Wie müßten doch Herder und Goethe, die Brüder Grimm und Uhland voll Freude und voll Dankes sein über dieses Buch, die reife Frucht eines dem Volkslied gewidmeten Lebenswerkes. Die Psyche des Volkslieds hat sich ihm in ihrer vollen Klarheit und Totalität eröffnet und so kommt sie auch bei größtem Ernst der wissenschaftlichen Darstellung schön und unwiderstehlich in ihrer Macht durch das ganze Buch zum Ausdruck: zur Wirkung auf den Leser. So wird es denn wenig Bücher geben, deren Lektüre in gleich hoher Weise zugleich den anspruchsvollen Gelehrten erfreut und durch Spendung eines ganz auserlesenen Genusses alle Kräfte des Gefühls in seinen Bann zieht." **(Frankfurter Zeitung.)**

„Das Buch wird allen denen wertvolle Dienste leisten, die an der Volksdichtung Freude haben. Nur ein Forscher, der als ein Mitfühlender das Geistes- und Gemütsleben des Volkes zu erfassen vermag, kann seiner Kunst gerecht werden. Dieses Vermögen, auch den leisesten Tönen im Seelenleben zu lauschen, verbindet sich mit einer umfassenden Gelehrsamkeit und tief eindringenden Beobachtung. Böckel hat eine wahrhaft universale Betrachtungsweise gewonnen durch seine umfassende und intime Kenntnis der gesamten europäischen Volkspoesie sowie alles dessen, was bisher in der ethnologischen Literatur an Volkspoesie der primitiven Völker gesammelt ist. Dadurch gelingt es erst, überall die Motive der primitiven Dichtung, ihre Psychologie, aufzuhellen. Zugleich verdient das Buch das Lob, eine aus echt geschichtlichem Geist erwachsene Arbeit zu sein, indem es überall die Gestaltungen des Volksliedes aus seinem Zusammenhange mit den Lebensbedingungen des Volkes wie mit der ganzen Kulturlage begreifen lehrt.... Schlicht und warmherzig spricht das Buch zu uns. Es ist mit dem Herzen geschrieben, aber zugleich mit sicherem Stilgefühl und feinem Geschmack. Wo der Verfasser als Anwalt seiner Sache redet, so im Vorwort und Anhang, findet er die ergreifendsten Töne aus der Fülle seines eigenen Miterlebens. Die kräftige, persönlich gestimmte Eigenart möchten wir nicht missen. Sie wird gewiß auch anderen das Buch lieb machen."

(Neue Jahrbücher für das klass. Altertum, Geschichte und deutsche Literatur.)

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Geheftet 1 Mark.	in Bändchen von 120–180 Seiten. Jedes Bändchen ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.	Gebunden Mk. 1.25.

Verzeichnis nach Stichworten.

Aberglaube s. Heilwissenschaft.

Abstammungslehre. Abstammungslehre und Darwinismus. Von Professor Dr. R. Hesse. 2. Auflage. Mit 37 Figuren im Text. (Nr. 39.)
Die Darstellung der großen Errungenschaft der biologischen Forschung des vorigen Jahrhunderts, der Abstammungslehre, erörtert die zwei Fragen: „Was nötigt uns zur Annahme der Abstammungslehre?" und — die viel schwierigere — „wie geschah die Umwandlung der Tier- und Pflanzenarten, welche die Abstammungslehre fordert?" oder: „wie wird die Abstammung erklärt?"

Algebra s. Arithmetik.

Alkoholismus. Der Alkoholismus, seine Wirkungen und seine Bekämpfung. Herausgegeben vom Zentralverband zur Bekämpfung des Alkoholismus. 3 Bändchen. (Nr. 103. 104. 145.)
Die drei Bändchen sind ein kleines wissenschaftliches Kompendium der Alkoholfrage, verfaßt von den besten Kennern der mit ihr zusammenhängenden sozial-hygienischen und sozialethischen Probleme. Sie enthalten eine Fülle von Material in übersichtlicher und schöner Darstellung und sind unentbehrlich für alle, denen die Bekämpfung des Alkoholismus als eine der wichtigsten und bedeutungsvollsten Aufgaben ernster sittlicher und sozialer Kulturarbeit am Herzen liegt.
Band I. Der Alkohol und das Kind. Von Prof. Dr. Wilhelm Weygandt. Die Aufgaben der Schule im Kampf gegen den Alkoholismus. Von Prof. Martin Hartmann. Der Alkoholismus und der Arbeiterstand. Von Dr. Georg Keferstein. Alkoholismus und Armenpflege. Von Stadtrat Emil Münsterberg.
Band II. Einleitung. Von Prof. Dr. Max Rubner. Alkoholismus und Nervosität. Von Professor Dr. Max Lähr. Alkohol und Geisteskrankheiten. Von Dr. Otto Juliusburger. Alkoholismus und Prostitution. Von Dr. O. Rosenthal. Alkohol und Verkehrswesen. Von Eisenbahndirektor de Terra.
Band III. Alkohol und Seelenleben. Von Prof. Dr. Aschaffenburg. Alkohol und Strafgesetz. Von Oberarzt Dr. Juliusburger. Einrichtungen im Kampf gegen den Alkohol. Von Dr. med. Laquer. Wirkungen des Alkohols auf die inneren Organe. Von Dr. med. Liebe. Alkohol als Nahrungsmittel. Von Dr. med. et phil. R. O. Neumann. Älteste deutsche Mäßigkeitsbewegung. Von Pastor Dr. Stubbe.

Ameisen. Die Ameisen. Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 61 Figuren. (Nr. 94.)
Faßt die Ergebnisse der so interessanten Forschungen über das Tun und Treiben einheimischer und exotischer Ameisen, über die Vielgestaltigkeit der Formen im Ameisenstaate, über die Bautätigkeit, Brutpflege und die ganze Ökonomie der Ameisen, über ihr Zusammenleben mit anderen Tieren und mit Pflanzen, über die Sinnestätigkeit der Ameisen und über andere interessante Details aus dem Ameisenleben zusammen.

Amerika. Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben. Von Professor J. Laurence Laughlin. Mit 9 graphischen Darstellungen. (Nr. 127.)
Ein Amerikaner behandelt für deutsche Leser die Fragen, die augenblicklich im Vordergrunde des öffentlichen Lebens in Amerika stehen, den Wettbewerb zwischen den Vereinigten Staaten und Europa — Schutzzoll und Reziprozität in den Vereinigten Staaten — Die Arbeiterfrage in den Vereinigten Staaten — Die amerikanische Trustfrage — Die Eisenbahnfrage in den Vereinigten Staaten — Die Bankfrage in den Vereinigten Staaten — Die herrschenden volkswirtschaftlichen Ideen in den Vereinigten Staaten.

Amerika. Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Von Dr. E. Daenell. (Nr. 147.)

Gibt in großen Zügen eine übersichtliche Darstellung der geschichtlichen, kulturgeschichtlichen und wirtschaftlichen Entwicklung der Vereinigten Staaten von den ersten Kolonisationsversuchen bis zur jüngsten Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der verschiedenen politischen, ethnographischen, sozialen und wirtschaftlichen Probleme, die zur Zeit die Amerikaner besonders bewegen.

——— s. a. Technische Hochschulen, Schulwesen.

Anatomie. Die Anatomie des Menschen. Von Prof. Dr. K. v. Bardeleben. In 4 Bänden. (Nr. 201. 202. 203. 204.)

I. Teil: Allgemeine Anatomie und Entwicklungsgeschichte. Mit 69 Abbild. im Text. (Nr. 201.)
II. Teil: Skelett, Gelenke, Mechanik. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 202.)

In einer Reihe von (4) Bänden wird die menschliche Anatomie in knappem, für gebildete Laien leicht verständlichem Texte dargestellt, wobei eine große Anzahl sorgfältig ausgewählter Abbildungen die Anschaulichkeit erhöht. Der erste, die „allgemeine Anatomie“ behandelnde Band enthält u. a. einiges aus der Geschichte der Anatomie, von Homer bis zur Neuzeit, ferner die Zellen- und Gewebelehre, die Entwicklungsgeschichte, sowie Formen, Maß und Gewicht des Körpers. Im zweiten Band werden dann Skelett, Knochen und die Gelenke nebst einer Mechanik der letzteren, im dritten die bewegenden Organe des Körpers, die Muskeln, das Herz und die Gefäße, im vierten endlich wird die Eingeweidelehre, namentlich der Darmtraktus, sowie die Harn- und Geschlechtsorgane zur Darstellung gebracht.

——— s. a. Heilwissenschaft; Mensch.

Anthropologie s. Mensch.

Arbeiterschutz. Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von weil. Professor Dr. O. v. Zwiedineck-Südenhorst. (Nr. 78.)

Das Buch bietet eine gedrängte Darstellung des gemeiniglich unter dem Titel „Arbeiterfrage“ behandelten Stoffes; insbesondere treten die Fragen der Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit und der ökonomischen Begrenzung der einzelnen Schutzmaßnahmen und Versicherungseinrichtungen in den Vordergrund.

——— s. a. Versicherung.

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Professor Dr. P. Crantz. I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. Mit 9 Figuren im Text. (Nr. 120.)

Will in leicht faßlicher und für das Selbststudium geeigneter Darstellung über die Anfangsgründe der Arithmetik und Algebra unterrichten und behandelt die sieben Rechnungsarten, die Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten und die Gleichungen zweiten Grades mit einer Unbekannten, wobei schließlich auch die Logarithmen ausführlich behandelt werden.

——— s. a. Mathematische Spiele.

Ästhetik s. Lebensanschauungen.

Astronomie. Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit. Von Professor Dr. S. Oppenheim. Mit 24 Abbildungen im Text. (Nr. 110.)

Schildert den Kampf der beiden hauptsächlichsten „Weltbilder“, des die Erde und des die Sonne als Mittelpunkt betrachtenden, der einen bedeutungsvollen Abschnitt in der Kulturgeschichte der Menschheit bildet, wie er schon im Altertum bei den Griechen entstanden ist, anderthalb Jahrtausende später zu Beginn der Neuzeit durch Kopernikus von neuem aufgenommen wurde und da erst mit einem Siege des heliozentrischen Systems schloß.

——— s. a. Kalender; Mond; Weltall.

Atome s. Moleküle.

Auge. Das Auge des Menschen und seine Gesundheitspflege. Von Privatdozent Dr. med. Georg Abelsdorff. Mit 15 Abb. im Text. (Nr. 149.)
Schildert die Anatomie des menschlichen Auges sowie die Leistungen des Gesichtssinnes, besonders soweit sie außer dem medizinischen ein allgemein wissenschaftliches oder ästhetisches Interesse beanspruchen können, und behandelt die Gesundheitspflege (Hygiene) des Auges, besonders Schädigungen, Erkrankungen und Verletzungen des Auges, Kurzsichtigkeit und erhebliche Augenkrankheiten, sowie die künstliche Beleuchtung.

Automobil. Das Automobil. Eine Einführung in Bau und Betrieb des modernen Kraftwagens. Von Ing. Karl Blau. Mit 83 Abb. (Nr. 166.)
Gibt in gedrängter Darstellung und leichtfaßlicher Form einen anschaulichen Überblick über das Gesamtgebiet des modernen Automobilismus, so daß sich auch der Nichttechniker mit den Grundprinzipien rasch vertraut machen kann, und behandelt das Benzinautomobil, das Elektromobil und das Dampfautomobil nach ihren Kraftquellen und sonstigen technischen Einrichtungen, wie Zündung, Kühlung, Bremsen, Stundung, Bereifung usw.

Baukunst. Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage. Mit Abbildungen im Text und auf 2 Doppeltafeln. (Nr. 8.)
Der Verfasser will mit der Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst des Mittelalters zugleich über das Wesen der Baukunst als Kunst aufklären, indem er zeigt, wie sich im Verlauf der Entwicklung die Raumvorstellung klärt und vertieft, wie das technische Können wächst und die praktischen Aufgaben sich erweitern, wie die romanische Kunst geschaffen und zur Gotik weiter entwickelt wird.

——— s. a. Städtebilder.

Beethoven s. Musik.

Befruchtungsvorgang. Der Befruchtungsvorgang, sein Wesen und seine Bedeutung. Von Dr. Ernst Teichmann. Mit 7 Abbildungen im Text und 4 Doppeltafeln. (Nr. 70.)
Will die Ergebnisse der modernen Forschung, die sich mit dem Befruchtungsproblem befaßt, darstellen. Ei und Samen, ihre Genese, ihre Reifung und ihre Vereinigung werden behandelt und im Chromatin die materielle Grundlage der Vererbung nachgewiesen, während die Bedeutung des Befruchtungsvorganges in einer Mischung der Qualität von zwei Individuen zu sehen ist.

——— s. a. Leben.

Beleuchtungsarten. Die Beleuchtungsarten der Gegenwart. Von Dr. phil. Wilhelm Brüsch. Mit 155 Abbildungen im Text. (Nr. 108.)
Gibt einen Überblick über ein gewaltiges Arbeitsfeld deutscher Technik und Wissenschaft, indem die technischen und wissenschaftlichen Bedingungen für die Herstellung einer wirtschaftlichen Lichtquelle und die Methoden für die Beurteilung ihres wirklichen Wertes für den Verbraucher, die einzelnen Beleuchtungsarten sowohl hinsichtlich ihrer physikalischen und chemischen Grundlagen als auch ihrer Technik und Herstellung behandelt werden.

Bevölkerungslehre. Von Professor Dr. M. Haushofer. (Nr. 50.)
Will in gedrängter Form das Wesentliche der Bevölkerungslehre geben über Ermittlung der Volkszahl, über Gliederung und Bewegung der Bevölkerung, Verhältnis der Bevölkerung zum bewohnten Boden und die Ziele der Bevölkerungspolitik.

Bibel. Der Text des Neuen Testaments nach seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Div.-Pfarrer A. Pott. Mit 8 Tafeln. (Nr. 134.)
Will in die das allgemeine Interesse an der Textkritik bekundende Frage: „Ist der ursprüngliche Text des Neuen Testamentes überhaupt noch herzustellen?“ durch die Erörterung der Verschiedenheiten des Luthertextes (des früheren, revidierten und durchgesehenen) und seines Verhältnisses zum heutigen (deutschen) „berichtigten“ Text, einführen, den „ältesten Spuren des Textes“ nachgehen, eine „Einführung in die Handschriften“ wie die „ältesten Übersetzungen“ geben und in „Theorie und Praxis“ zeigen, wie der Text berichtigt und rekonstruiert wird.

——— s. a. Jesus; Religion.

Bildungswesen. Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwickelung. Von Professor Dr. Friedrich Paulsen. (Nr. 100.)
Auf beschränktem Raum löst der Verfasser die schwierige Aufgabe, indem er das Bildungswesen stets im Rahmen der allgemeinen Kulturbewegung darstellt, so daß die gesamte Kultur-

entwicklung unseres Volkes in der Darstellung seines Bildungswesens wie in einem verkleinerten Spiegelbild zur Erscheinung kommt. So wird aus dem Büchlein nicht nur für die Erkenntnis der Vergangenheit, sondern auch für die Forderungen der Zukunft reiche Frucht erwachsen.

Bildungswesen s. a. Hochschulen; Schulwesen.

Biologie s. Abstammungslehre; Ameisen; Befruchtungsvorgang; Leben; Meeresforschung; Pflanzen; Plankton; Tierleben.

Björnson s. Ibsen.

Botanik. Kolonialbotanik. Von Privatdozent Dr. Friedrich Tobler. Mit 21 Abbildungen im Text. (Nr. 184.)
Schildert zunächst die allgemeinen wirtschaftlichen Grundlagen tropischer Landwirtschaft, ihre Einrichtungen und Methoden, um dann die bekanntesten Objekte der Kolonialbotanik, wie Kaffee, Kakao, Tee, Zuckerrohr, Reis, Kautschuk, Guttapercha, Baumwolle, Öl- und Kokospalme einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen.

——— s. a. Obstbau; Pflanzen; Wald.

Buchgewerbe. Das Buchgewerbe und die Kultur. Sechs Vorträge gehalten im Auftrage des Deutschen Buchgewerbevereins. (Nr. 182.)
Inhalt: Buchgewerbe und Wissenschaft: Prof. Dr. R. Focke. — Buchgewerbe und Literatur: Prof. Dr. G. Witkowski. — Buchgewerbe und Kunst: Prof. Dr. R. Kautzsch. — Buchgewerbe und Religion: Privatdozent lic. Dr. H. Hermelink. — Buchgewerbe und Staat: Prof. Dr. R. Wuttke. — Buchgewerbe und Volkswirtschaft: Prof. Dr. H. Waentig.
Die Vorträge sollen zeigen, wie das Buchgewerbe nach allen Seiten mit sämtlichen Gebieten deutscher Kultur durch tausend Fäden verknüpft ist, wie in ihm sich besonders eng die ideellen und materiellen Bestrebungen und Grundlagen unseres nationalen Lebens miteinander verbinden. Sie wollen nicht nur bei den Angehörigen dieses seit alters her bevorzugten und geistig hochstehenden Gewerbes neue Freude am Beruf erwecken und erhalten, sondern vor allem auch unter den mit ihm in Berührung kommenden Vertretern gelehrter und anderer Berufe verständnisvolle Freunde für seine Eigenart erwerben helfen. In diesem Sinne werden die wichtigsten großen Kulturgebiete behandelt. Der erste Vortrag, über das Buchgewerbe und die Wissenschaft von Prof. Dr. R. Focke dient zugleich als Einleitung in Geist und Absicht der ganzen Reihe, und daran schließen sich dann in naturgemäßer Folge die Beziehungen zur Literatur von Prof. Dr. G. Witkowski, zur Kunst von Prof. Dr. R. Kautzsch, zur Religion von Privatdozent Dr. H. Hermelink, zum Staat von Prof. Dr. R. Wuttke und zur Volkswirtschaft von Prof. Dr. H. Waentig.

——— Wie ein Buch entsteht. Von Prof. A. W. Unger. Mit 7 Tafeln und 26 Abbildungen im Text. (Nr. 175.)
Eine zusammenhängende für weitere Kreise berechnete Darstellung über Geschichte, Herstellung und Vertrieb des Buches mit eingehender Behandlung sämtlicher buchgewerblicher Techniken. Damit will das Buch namentlich auch denen, die als „Autoren“ oder in irgend einer anderen näheren Beziehung zur Herstellung des Buches stehen, Anleitung und Belehrung über das umfassende so außerordentlich interessante Gebiet der graphischen Künste, über Ausstattung, Papier, Satz, Illustration, Druck und Einband des Buches geben. Der praktische Wert dieses Bändchens wird erhöht durch zahlreiche Beigaben von Papier-, Schrift- und Illustrationsproben.

——— s. a. Illustrationskunst; Schriftwesen.

Buddha. Leben und Lehre des Buddha. Von Professor Dr. Richard Pischel. Mit 1 Tafel. (Nr. 109.)
Gibt eine wissenschaftlich begründete durchaus objektive Darstellung des Buddhismus, dieser so oft mit dem Christentum verglichenen Lehre, die von den einen auf Kosten des Christentums verherrlicht wird, während die anderen die Lehre Buddhas weit tiefer als dieses stellen. Einer Übersicht über die Zustände Indiens zur Zeit des Buddha folgt eine Darstellung des Lebens des Buddha, wobei besonders die Ähnlichkeiten mit den Evangelien und die Frage der Möglichkeit der Übertragung buddhistischer Erzählungen auf Jesus erörtert werden, seiner Stellung zu Staat und Kirche, seiner Lehrweise, sowie seiner Lehre, wobei die „vier edlen Wahrheiten“, die „Formel vom Kausalnexus“ und der populärste Begriff des „Nirvana“ erörtert werden, seiner Ethik und der weiteren Entwicklung des Buddhismus.

Chemie. Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimental-Chemie. Von Professor Dr. R. Blochmann. 3. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 5.)

Führt unter besonderer Berücksichtigung der alltäglichen Erscheinungen des praktischen Lebens in das Verständnis der chemischen Erscheinungen ein und zeigt die außerordentliche Bedeutung desselben für unser Wohlergehen.

——— Bilder aus der chemischen Technik. Von Dr. Artur Müller. Mit 24 Abbildungen im Text. (Nr. 191.)

Sucht unter Benutzung lehrreicher Abbildungen die Ziele und Hilfsmittel der chemischen Technik darzulegen, zu zeigen, was dieses Arbeitsgebiet zu leisten vermag und in welcher Weise chemische Prozesse technisch durchgeführt werden, wobei zunächst die allgemein verwendeten Apparate und Vorgänge der chemischen Technik beschrieben, dann praktische Beispiele für deren Verwendung dargestellt und ausgewählte Sonderzweige des gewaltigen Gebietes geschildert werden. Insbesondere werden so die anorganisch-chemische Großindustrie (Schwefelsäure, Soda, Chlor, Salpetersäure usw.), ferner die Industrien, die mit der Destillation organischer Stoffe zusammenhängen (Leuchtgaserzeugung, Teerdestillation, künstliche Farbstoffe usw.) behandelt.

——— Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe. Ein Überblick über die Fortschritte der neueren organischen Chemie. Von Dr. B. Bavinck. Mit 7 Figuren im Text. (Nr. 187.)

Gibt, ausgehend von einer kurzen Einführung in die Grundlagen der Chemie, einen Einblick in die wichtigsten theoretischen Kenntnisse der organischen Chemie, auf deren Leistungen nächst der Einführung von Dampf und Elektrizität die große Veränderung unserer ganzen Lebenshaltung beruht, und sucht das Verständnis ihrer darauf begründeten praktischen Erfolge zu vermitteln, wobei besonderes Gewicht auf die für die Industrie, Heilkunde und das tägliche Leben wertvollsten Entdeckungen und Erfindungen gelegt wird, andererseits auf die Forschungsergebnisse, welche eine künftige Lösung des Stoffwechselproblems voraussehen lassen, wobei zugleich eine Einsicht in die angehende Kompliziertheit der chemischen Vorzüge im lebenden Organismus eröffnet wird.

——— s. a. Haushalt; Metalle; Pflanzen; Technik.

Christentum. Aus der Werdezeit des Christentums. Studien und Charakteristiken. Von Professor Dr. J. Geffcken. (Nr. 54.)

Gibt durch eine Reihe von Bildern eine Vorstellung von der Stimmung im alten Christentum und von seiner inneren Kraft und verschafft so ein Verständnis für die ungeheure und vielseitige welthistorische kultur- und religionsgeschichtliche Bewegung.

——— s. a. Bibel; Jesus; Religion.

Dampf und Dampfmaschine. Von Prof. R. Vater. Mit 44 Abb. (Nr. 63.)

Schildert die inneren Vorgänge im Dampfkessel und namentlich im Zylinder der Dampfmaschine, um so ein richtiges Verständnis des Wesens der Dampfmaschine und der in der Dampfmaschine sich abspielenden Vorgänge zu ermöglichen.

Darwinismus s. Abstammungslehre.

Deutschland s. a. Dorf; Fürstentum; Geschichte; Kolonien; Volksstämme; Weltwirtschaft; Wirtschaftsgeschichte.

Dorf, das deutsche. Von Robert Mielke. Mit 51 Abb. im Text. (Nr. 192.)

Schildert, von den Anfängen der Siedelungen in Deutschland ausgehend, wie sich mit dem Wechsel der Wohnsitze die Gestaltung des Dorfes änderte, wie mit neuen wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Verhältnissen das Bild immer reicher wurde, bis sie im Anfange des 19. Jahrhunderts ein fast wunderbares Mosaik ländlicher Siedelungstypen darstellte, und bringt so, von der geographischen Grundlage als wichtigern Faktor in der Entwicklung des Dorfes, seiner Häuser, Gärten und Straßen ausgehend, politische, wirtschaftliche und künstlerische Gesichtspunkte gleichmäßig zur Geltung, durch ein Kapitel über die Kultur des Dorfes die durch zahlreiche Abbildungen belebte Schilderung ergänzend.

Drama. Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Professor Dr. G. Witkowski. 2. Auflage. Mit einem Bildnis Hebbels. (Nr. 51.)

Sucht in erster Linie auf historischem Wege das Verständnis des Dramas der Gegenwart anzubahnen und berücksichtigt die drei Faktoren, deren jeweilige Beschaffenheit die Gestaltung des Dramas bedingt: Kunstanschauung, Schauspielkunst und Publikum.

Drama s. a. Ibsen; Schiller; Shakespeare.

Dürer. Albrecht Dürer. Von Dr. Rudolf Wustmann. Mit 33 Abbildungen im Text. (Nr. 97.)
Eine schlichte und knappe Erzählung des gewaltigen menschlichen und künstlerischen Entwicklungsganges Albrecht Dürers und eine Darstellung seiner Kunst, in der nacheinander seine Selbst- und Angehörigenbildnisse, die Zeichnungen zur Apokalypse, die Darstellungen von Mann und Weib, das Marienleben, die Stiftungsgemälde, die Radierungen von Rittertum, Trauer und Heiligkeit sowie die wichtigsten Werke aus der Zeit der Reife behandelt werden.

Ehe und Eherecht. Von Professor Dr. Ludwig Wahrmund. (Nr. 115.)
Schildert in gedrängter Fassung die historische Entwicklung des Ehebegriffes von den orientalischen und klassischen Völkern an nach seiner natürlichen, sittlichen und rechtlichen Seite und untersucht das Verhältnis von Staat und Kirche auf dem Gebiete des Eherechtes, behandelt darüber hinaus aber auch alle jene Fragen über die rechtliche Stellung der Frau und besonders der Mutter, die immer lebhafter die öffentliche Meinung beschäftigen.

Eisenbahnen. Die Eisenbahnen, ihre Entstehung und gegenwärtige Verbreitung. Von Professor Dr. F. Hahn. Mit zahlreichen Abbildungen im Text und einer Doppeltafel. (Nr. 71.)
Nach einem Rückblick auf die frühesten Zeiten des Eisenbahnbaues führt der Verfasser die moderne Eisenbahn im allgemeinen nach ihren Hauptmerkmalen vor. Der Bau des Bahnkörpers, der Tunnel, die großen Brückenbauten, sowie der Betrieb selbst werden besprochen, schließlich ein Überblick über die geographische Verbreitung der Eisenbahnen gegeben.

——— Die technische Entwicklung der Eisenbahnen der Gegenwart. Von Eisenbahnbau- und Betriebsinspektor E. Biedermann. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. (Nr. 144.)
Nach einem geschichtlichen Überblick über die Entwicklung der Eisenbahnen werden die wichtigsten Gebiete der modernen Eisenbahntechnik behandelt, Oberbau, Entwicklung und Umfang der Spurbahnnetze in den verschiedenen Ländern, die Geschichte des Lokomotivenwesens bis zur Ausbildung der Heißdampflokomotiven einerseits und des elektrischen Betriebes andererseits, sowie der Sicherung des Betriebes durch Stellwerks- und Blockanlagen.

——— s. a. Technik; Verkehrsentwicklung.

Eisenhüttenwesen. Das Eisenhüttenwesen. Erläutert in acht Vorträgen von Geh. Bergrat Professor Dr. H. Wedding. 2. Auflage. Mit 12 Figuren im Text. (Nr. 20.)
Schildert in gemeinfaßlicher Weise, wie Eisen, das unentbehrlichste Metall, erzeugt und in seine Gebrauchsformen gebracht wird. Besonders wird der Hochofenprozeß nach seinen chemischen, physikalischen und geologischen Grundlagen geschildert und die Erzeugung der verschiedenen Eisenarten und die dabei in Betracht kommenden Prozesse erörtert.

Elektrotechnik. Grundlagen der Elektrotechnik. Von Dr. Rud. Blochmann. Mit 128 Abbildungen im Text. (Nr. 168.)
Eine durch lehrreiche Abbildungen unterstützte Darstellung der elektrischen Erscheinungen, ihrer Grundgesetze und ihrer Beziehungen zum Magnetismus, sowie eine Einführung in das Verständnis der zahlreichen praktischen Anwendungen der Elektrizität in den Maschinen zur Krafterzeugung, wie in der elektrischen Beleuchtung und in der Chemie.

——— s. a. Beleuchtungsarten; Funkentelegraphie; Telegraphie.

England. Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage. Von W. Langenbeck. Mit 19 Bildnissen. (Nr. 174.)
Schildert nach einem Überblick über das mittelalterliche England die Anfänge der englischen Kolonialpolitik im Zeitalter der Königin Elisabeth, die innere politische Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert, das allmähliche Aufsteigen zur Weltmacht, den gewaltigen wirtschaftlichen und maritimen Aufschwung, sowie den Ausbau des Kolonialreiches im 18. Jahrhundert und schließt mit einer Beleuchtung über den gegenwärtigen Stand und die mutmaßliche Zukunft des britischen Weltreiches.

Entdeckungen. Das Zeitalter der Entdeckungen. Von Professor Dr. S. Günther. 2. Auflage. Mit einer Weltkarte. (Nr. 26.)
Mit lebendiger Darstellungsweise sind hier die großen weltbewegenden Ereignisse der geographischen Renaissancezeit ansprechend geschildert, von der Begründung der portugiesischen Kolonialherrschaft und den Fahrten des Columbus an bis zu dem Hervortreten der französischen, britischen und holländischen Seefahrer.

——— s. a. Polarforschung.

Erde. Aus der Vorzeit der Erde. Vorträge über allgemeine Geologie. Von Professor Dr. Fr. Frech. Mit 49 Abbildungen im Text und auf 5 Doppeltafeln. (Nr. 61.)
Erörtert die interessantesten und praktisch wichtigsten Probleme der Geologie: die Tätigkeit der Vulkane, das Klima der Vorzeit, Gebirgsbildung, Korallenriffe, Talbildung und Erosion, Wildbäche und Wildbachverbauung.

——— s. a. Mensch und Erde; Wirtschaftsgeschichte.

Erfindungswesen s. Gewerbe.

Ernährung. Ernährung und Volksnahrungsmittel. Sechs Vorträge von weil. Professor Dr. Johannes Frentzel. Mit 6 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. (Nr. 19.)
Gibt einen Überblick über die gesamte Ernährungslehre. Durch Erörterung der grundlegenden Begriffe werden die Zubereitung der Nahrung und der Verdauungsapparat besprochen und endlich die Herstellung der einzelnen Nahrungsmittel, insbesondere auch der Konserven behandelt.

——— s. a. Alkoholismus; Haushalt; Kaffee; Säugling.

Erziehung. Moderne Erziehung in Haus und Schule. Vorträge in der Humboldt-Akademie zu Berlin. Von J. Tews. (Nr. 159.)
Betrachtet die Erziehung als Sache nicht eines einzelnen Berufes, sondern der gesamten gegenwärtigen Generation, zeichnet scharf die Schattenseiten der modernen Erziehung und zeigt Mittel und Wege für eine allseitige Durchdringung des Erziehungsproblems. In diesem Sinne werden die wichtigsten Erziehungsfragen behandelt: Die Familie und ihre pädagogischen Mängel, der Lebensmorgen des modernen Kindes, Bureaukratie und Schematismus, Persönlichkeitspädagogik, Zucht und Zuchtmittel, die religiöse Frage, gemeinsame Erziehung der Geschlechter, die Armen am Geiste, Erziehung der reiferen Jugend usw.

——— s. a. Jugendfürsorge; Knabenhandarbeit; Pädagogik; Schulwesen.

Evolutionismus s. Lebensanschauungen.

Farben s. Licht.

Frankreich s. Napoleon.

Frauenarbeit. Die Frauenarbeit, ein Problem des Kapitalismus. Von Privatdozent Dr. Robert Wilbrandt. (Nr. 106.)
Das Thema wird als eine der brennendsten Fragen behandelt, die uns durch den Kapitalismus aufgegeben worden sind, und behandelt von dem Verhältnis von Beruf und Mutterschaft aus, als dem zentralen Problem der ganzen Frage, die Ursachen der niedrigen Bezahlung der weiblichen Arbeit, die daraus entstehenden Schwierigkeiten in der Konkurrenz der Frauen mit den Männern, den Gegensatz von Arbeiterinnenschutz und Befreiung der weiblichen Arbeit.

Frauenbewegung. Die moderne Frauenbewegung. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. Käthe Schirmacher. (Nr. 67.)
Gibt einen Überblick über die Haupttatsachen der modernen Frauenbewegung in allen Ländern und schildert eingehend die Bestrebungen der modernen Frau auf dem Gebiet der Bildung, der Arbeit, der Sittlichkeit, der Soziologie und Politik.

Frauenkrankheiten. Gesundheitslehre für Frauen. In acht Vorträgen. Von Privatdozent Dr. R. Sticher. Mit 13 Abbildungen im Text. (Nr. 171.)
Eine Gesundheitslehre für Frauen, die über die Anlage des weiblichen Organismus und seine Pflege unterrichtet, zeigt, wie diese bereits im Kindesalter beginnen muß, welche Bedeutung die allgemeine körperliche und geistige Hygiene insbesondere in der Zeit der Entwickelung hat, um sich dann eingehend mit dem Beruf der Frau als Gattin und Mutter zu beschäftigen.

Frauenleben. Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Direktor Dr. Ed. Otto. Mit 25 Abbildungen. (Nr. 45.)
Gibt ein Bild des deutschen Frauenlebens von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von Denken und Fühlen, Stellung und Wirksamkeit der deutschen Frau, wie sie sich im Wandel der Jahrhunderte darstellen.

Friedensbewegung. Die moderne Fr. Von Alfred H. Fried. (Nr. 157.)
Entwickelt das Wesen und die Ziele der Friedensbewegung, gibt dann eine Darstellung der Schiedsgerichtsbarkeit in ihrer Entwicklung und ihrem gegenwärtigen Umfang mit besonderer Berücksichtigung der hohen Bedeutung der Haager Friedenskonferenz, beschäftigt sich hierauf mit dem Abrüstungsproblem und gibt zum Schluß einen eingehenden Überblick über die Geschichte der Friedensbewegungen und eine chronologische Darstellung der für sie bedeutsamen Ereignisse.

——— s. a. Recht.

Friedrich Fröbel. Sein Leben und sein Wirken. Von Adele v. Portugall. Mit 5 Tafeln. (Nr. 82.)
Lehrt die grundlegenden Gedanken der Methode Fröbels kennen und gibt einen Überblick seiner wichtigsten Schriften mit Betonung aller jener Kernaussprüche, die treuen und oft ratlosen Müttern als Wegweiser in Ausübung ihres hehrsten und heiligsten Berufes dienen können.

Funkentelegraphie. Die Funkentelegraphie. Von Ober-Postpraktikant H. Thurn. Mit 53 Illustrationen. (Nr. 167.)
Nach einer Übersicht über die elektrischen Vorgänge bei der Funkentelegraphie und einer eingehenden Darstellung des Systems Telefunken werden die für die verschiedenen Anwendungsgebiete erforderlichen einzelnen Konstruktionstypen vorgeführt, (Schiffsstationen, Landstationen, Militärstationen und solche für den Eisenbahndienst), wobei nach dem neuesten Stand von Wissenschaft und Technik in jüngster Zeit ausgeführte Anlagen beschrieben werden. Danach wird der Einfluß der Funkentelegraphie auf Wirtschaftsverkehr und das Wirtschaftsleben (im Handels- und Kriegsseeverkehr, für den Heeresdienst, für den Wetterdienst usw.) sowie im Anschluß daran die Regelung der Funkentelegraphie im deutschen und internationalen Verkehr erörtert.

Fürsorgewesen s. Jugendfürsorge.

Fürstentum. Deutsches Fürstentum und deutsches Verfassungswesen. Von Professor Dr. E. Hubrich. (Nr. 80.)
Der Verfasser zeigt in großen Umrissen den Weg, auf dem deutsches Fürstentum und deutsche Volksfreiheit zu dem in der Gegenwart geltenden wechselseitigen Ausgleich gelangt sind, unter besonderer Berücksichtigung der preußischen Verfassungsverhältnisse, wobei nach kürzerer Beleuchtung der älteren Verfassungszustände der Verfasser die Begründung des fürstlichen Absolutismus und demgegenüber das Erwachen, Fortschreiten und Siegen des modernen Konstitutionalismus eingehend bis zur Entstehung der preußischen Verfassung und zur Begründung des deutschen Reiches schildert.

——— s. a. Geschichte; Verfassung.

Gasmaschinen s. Wärmekraftmaschinen.

Geisteskrankheiten. Von Anstaltsoberarzt Dr. Georg Ilberg. (Nr. 151.)
Erörtert das Wesen der Geisteskrankheiten und an eingehend zur Darstellung gelangenden Beispielen die wichtigsten Formen geistiger Erkrankung, um so ihre Kenntnis zu fördern, die richtige Beurteilung der Zeichen geistiger Erkrankung und damit eine rechtzeitige verständnisvolle Behandlung derselben zu ermöglichen.

Geistesleben s. Mensch.

Geographie s. Dorf; Entdeckungen; Japan; Kolonien; Mensch; Palästina; Polarforschung; Städte; Volksstämme; Wirtschaftsleben.

Geologie s. Erde.

Germanen. Germanische Kultur in der Urzeit. Von Prof. Dr. G. Steinhausen. Mit 17 Abbildungen. (Nr. 75.)
Das Büchlein beruht auf eingehender Quellenforschung und gibt in fesselnder Darstellung einen Überblick über germanisches Leben von der Urzeit bis zur Berührung der Germanen mit der römischen Kultur.

Germanen. Germanische Mythologie. Von Dr. Jul. v. Negelein. (Nr. 95.)
Der Verfasser gibt ein Bild germanischen Glaubenslebens, indem er die Äußerungen religiösen Lebens namentlich auch im Kultus und in den Gebräuchen des Aberglaubens aufsucht, sich überall bestrebt, das zugrunde liegende psychologische Motiv zu entdecken, die verwirrende Fülle mythischer Tatsachen und einzelner Namen aber demgegenüber zurücktreten läßt.

Geschichte. Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert. Von Professor Dr. K. Th. v. Heigel. (Nr. 129.)
Bietet eine knappe Darstellung der wichtigsten politischen Ereignisse vom Ausbruche der französischen Revolution bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, womit eine Schilderung der politischen Ideen Hand in Hand geht und wobei überall Ursache und Wirkung, d. h. der innere Zusammenhang der einzelnen Vorgänge, dargelegt, auch Sinnesart und Taten wenigstens der einflußreichsten Persönlichkeiten gewürdigt werden.

——— Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbilder aus deutscher Geschichte. Von Professor Dr. Ottokar Weber. 2 Bändchen. (Nr. 123. 124.)
Ein knappes und doch eindrucksvolles Bild der nationalen und kulturellen Entwickelung der Neuzeit, das aus den vier Jahrhunderten je drei Persönlichkeiten herausgreift, die bestimmend eingegriffen haben in den Werdegang deutscher Geschichte. Der große Reformator, Regenten großer und kleiner Staaten, Generale, Diplomaten kommen zu Wort. Was Martin Luther einst geträumt: ein nationales deutsches Kaiserreich, unter Bismarck steht es begründet da.

——— 1848. Sechs Vorträge von Professor Dr. Ottokar Weber. (Nr. 53.)
Bringt auf Grund des überreichen Materials in knapper Form eine Darstellung der wichtigen Ereignisse des Jahres 1848, dieser nahezu über ganz Europa verbreiteten großen Bewegung in ihrer bis zur Gegenwart reichenden Wirkung.

——— Restauration und Revolution. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Professor Dr. Richard Schwemer. (Nr. 37.)

——— Die Reaktion und die neue Ära. Skizzen zur Entwickelungsgeschichte der Gegenwart. Von Professor Dr. Richard Schwemer. (Nr. 101.)

——— Vom Bund zum Reich. Neue Skizzen zur Entwickelungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Professor Dr. Richard Schwemer. (Nr. 102.)
Die 3 Bändchen geben zusammen eine in Auffassung und Darstellung durchaus eigenartige Geschichte des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert. „Restauration und Revolution" behandelt das Leben und Streben des deutschen Volkes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von dem ersten Aufleuchten des Gedankens des nationalen Staates bis zu dem tragischen Fehlschlagen aller Hoffnungen in der Mitte des Jahrhunderts. „Die Reaktion und die neue Ära", beginnend mit der Zeit der Ermattung nach dem großen Aufschwung von 1848, stellt in den Mittelpunkt des Prinzen von Preußen und Otto von Bismarcks Schaffen. „Vom Bund zum Reich" zeigt uns Bismarck mit sicherer Hand die Grundlage des Reiches vorbereitend und dann immer entschiedener allem Geschehenen das Gepräge seines Geistes verleihend.

——— s. a. Amerika; Bildungswesen; Deutschland; Dorf; England; Entdeckungen; Frauenleben; Fürstentum; Germanen; Japan; Jesuiten; Ingenieurtechnik; Kalender; Kriegswesen; Kultur; Kunst; Literaturgeschichte; Luther; Münze; Musik; Napoleon; Palästina; Philosophie; Pompeji; Rom; Schulwesen; Städtewesen; Verfassung; Volksstämme; Welthandel; Wirtschaftsgeschichte.

Gesundheitslehre. Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von Professor Dr. H. Buchner. 2. Auflage, besorgt von Professor Dr. M. Gruber. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. (Nr. 1.)
In klarer und überaus fesselnder Darstellung unterrichtet der Verfasser über die äußeren Lebensbedingungen des Menschen, über das Verhältnis von Luft, Licht und Wärme zum menschlichen Körper, über Kleidung und Wohnung, Bodenverhältnisse und Wasserversorgung, die Krankheiten erzeugenden Pilze und die Infektionskrankheiten, kurz über wichtige Fragen der Hygiene.

——— s. a. Alkoholismus; Auge; Ernährung; Frauenkrankheiten; Geisteskrankheiten; Gymnastik; Haushalt; Heilwissenschaft; Krankenpflege; Mensch; Nervensystem; Säugling; Schulhygiene; Stimme; Tuberkulose.

Gewerbe. Der gewerbliche Rechtsschutz in Deutschland. Von Patentanwalt B. Tolksdorf. (Nr. 138.)
Nach einem allgemeinen Überblick über Entstehung und Entwicklung des gewerblichen Rechtsschutzes und einer Bestimmung der Begriffe Patent und Erfindung wird zunächst das deutsche Patentrecht behandelt, wobei der Gegenstand des Patentes, der Patentberechtigte, das Verfahren in Patentsachen, die Rechte und Pflichten des Patentinhabers, das Erlöschen des Patentrechtes und die Verletzung und Anmaßung des Patentschutzes erörtert werden. Sodann wird das Muster- und Warenzeichenrecht dargestellt und dabei besonders Art und Gegenstand der Muster, ihre Nachbildung, Eintragung, Schutzdauer und Löschung klargelegt. Ein weiterer Abschnitt befaßt sich mit den internationalen Verträgen und dem Ausstellungsschutz. Zum Schlusse wird noch die Stellung der Patentanwälte besprochen.

—— s. a. Buchgewerbe; Pflanzen.

Gymnastik. Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literarischen Zeugnissen eines Jahrhunderts gesammelt. Von Turninspektor Karl Möller. I. Band: Von Schiller bis Lange. (Nr. 188.)
Will für die die Gegenwart bewegenden Probleme einer harmonischen Entfaltung aller Kräfte des Körpers und Geistes die gewichtigsten Zeugnisse aus den Schriften unserer führenden Geister beibringen. Das erste Bändchen enthält Aussprüche und Aufsätze von Schiller, Goethe, Jean Paul, Gutsmuths, Jahn, Diesterweg, Roßmäßler, Spieß, Fr. Th. Vischer und Fr. A. Lange.

—— Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Professor Dr. R. Zander. 2. Auflage. Mit 19 Abbildungen. (Nr. 13.)
Will darüber aufklären, weshalb und unter welchen Umständen die Leibesübungen segensreich wirken, indem es ihr Wesen, andererseits die in Betracht kommenden Organe bespricht; erörtert besonders die Wechselbeziehungen zwischen körperlicher und geistiger Arbeit, die Leibesübungen der Frauen, die Bedeutung des Sportes und die Gefahren der sportlichen Übertreibungen.

—— s. a. Gesundheitslehre.

Handfertigkeit s. Knabenhandarbeit.

Handwerk. Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Direktor Dr. Ed. Otto. 2. Aufl. Mit 27 Abb. auf 8 Tafeln. (Nr. 14.)
Eine Darstellung der Entwicklung des deutschen Handwerks bis in die neueste Zeit, der großen Umwälzung aller wirtschaftlichen Verhältnisse im Zeitalter der Eisenbahnen und Dampfmaschinen und der Handwerkerbewegungen des 19. Jahrhunderts, wie des älteren Handwerkslebens, seiner Sitten, Bräuche und Dichtung.

Haus. Das deutsche Haus und sein Hausrat. Von Professor Dr. Rudolf Meringer. Mit 106 Abbildungen, darunter 85 von Professor A. von Schroetter. (Nr. 116.)
Das Buch will das Interesse an dem deutschen Haus, wie es geworden ist, fördern; mit zahlreichen künstlerischen Illustrationen ausgestattet, behandelt es nach dem „Herdhaus“ das oberdeutsche Haus, führt dann anschaulich die Einrichtung der für dieses charakteristischen Stube, den Ofen, den Tisch, das Eßgerät vor und gibt einen Überblick über die Herkunft von Haus und Hausrat.

—— Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses. Von Regierungsbaumeister a. D. Chr. Ranck. Mit 70 Abbildungen. (Nr. 121.)
Der Verfasser führt den Leser in das Haus des germanischen Landwirtes und zeigt dessen Entwicklung, wendet sich dann dem Hause der skandinavischen Bauern zu, um hierauf die Entwicklung des deutschen Bauernhauses während des Mittelalters darzustellen und mit einer Schilderung der heutigen Form des deutschen Bauernhauses zu schließen.

—— s. a. Kunst.

Haushalt. Die Naturwissenschaften im Haushalt. Von Dr. J. Bongardt. 2 Bändchen. (Nr. 125. 126.)
I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie? Mit 31 Abbildungen.
II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung? Mit 17 Abbildungen.
Selbst gebildete Hausfrauen können sich Fragen nicht beantworten wie die, weshalb sie z. B. kondensierte Milch auch in der heißen Zeit in offenen Gefäßen aufbewahren können, weshalb sie hartem Wasser Soda zusetzen, weshalb Obst im kupfernen Kessel nicht erkalten soll. Da

soll hier an der Hand einfacher Beispiele, unterstützt durch Experimente und Abbildungen, das naturwissenschaftliche Denken der Leserinnen so geschult werden, daß sie befähigt werden, auch solche Fragen selbst zu beantworten, die das Buch unberücksichtigt läßt.

Haushalt. Chemie in Küche und Haus. Von Professor Dr. G. Abel. Mit Abbildungen im Text und einer mehrfarbigen Doppeltafel. (Nr. 76.)
Das Bändchen will Gelegenheit bieten, die in Küche und Haus täglich sich vollziehenden chemischen und physikalischen Prozesse richtig zu beobachten und nutzbringend zu verwerten. So werden Heizung und Beleuchtung, vor allem aber die Ernährung erörtert, werden tierische und pflanzliche Nahrungsmittel, Genußmittel und Getränke behandelt.

——— s. a. Kaffee.

Haydn s. Musik.

Hebezeuge. Das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper. Von Professor Dr. Richard Vater. Mit 67 Abbildungeu im Text. (Nr. 196.)
Will, ohne umfangreiche Kenntnisse auf dem Gebiet der Mechanik vorauszusetzen, an der Hand zahlreicher einfacher Skizzen das Verständnis für die Wirkung der Hebezeuge einem weiteren Kreise zugänglich machen. So werden die Hebe-Vorrichtungen fester, flüssiger und luftförmiger Körper nach dem neuesten Stand der Technik einer ausführlichen Betrachtung unterzogen, wobei wichtigere Abschnitte, wie: Hebel und schiefe Ebene, Druckwasserhebevorrichtungen, Zentrifugalpumpen, Gebläse usw. besonders eingehend behandelt sind.

Heilwissenschaft, Die moderne. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernacki. Deutsch von Badearzt Dr. S. Ebel. (Nr. 25.)
Will in den Inhalt des ärztlichen Wissens und Könnens von einem allgemeineren Standpunkte aus einführen, indem die geschichtliche Entwicklung der medizinischen Grundbegriffe, die Leistungsfähigkeit und die Fortschritte der modernen Heilkunst, die Beziehungen zwischen der Diagnose und der Behandlung der Krankheit, sowie die Grenzen der modernen Diagnostik behandelt werden.

——— Der Aberglaube in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben. Von Professor Dr. D. von Hansemann. (Nr. 83.)
Behandelt alle menschlichen Verhältnisse, die in irgend einer Beziehung zu Leben und Gesundheit stehen, besonders mit Rücksicht auf viele schädliche Arten des Aberglaubens, die geeignet sind, Krankheiten zu fördern, die Gesundheit herabzusetzen und auch in moralischer Beziehung zu schädigen.

——— s. a. Anatomie; Auge; Frauenkrankheiten; Geisteskrankheiten; Gesundheitslehre; Krankenpflege; Nervensystem; Säugling.

Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. Mit 1 Bildnisse Herbarts. (Nr. 164.)
Herbarts Lehre zu kennen, ist für den Philosophen wie für den Pädagogen gleich wichtig. Indes seine eigenartige Terminologie und Deduktionsweise erschwert das Einleben in seine Gedankengefilde. Flügel versteht es mit musterhaftem Geschick, der Interpret des Meisters zu sein, dessen Werdegang zu prüfen, seine Philosophie und Pädagogik gemeinverständlich darzustellen.

Hilfsschulwesen, Vom. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Nr. 73.)
Es wird in kurzen Zügen eine Theorie und Praxis der Hilfsschulpädagogik gegeben. An Hand der vorhandenen Literatur und auf Grund von Erfahrungen wird nicht allein zusammengestellt, was bereits geleistet worden ist, sondern auch hervorgehoben, was noch der Entwicklung und Bearbeitung harrt.

——— s. a. Geisteskrankheiten; Jugendfürsorge.

Hochschulen, Technische, in Nordamerika. Von Prof. Dr. S. Müller. Mit zahlreichen Textabbildungen, einer Karte und Lageplan. (Nr. 190.)
Gibt, von lehrreichen Abbildungen unterstützt, einen anschaulichen Überblick über Organisation, Ausstattung und Unterrichtsbetrieb der amerikanischen technischen Hochschulen unter besonderer Hervorhebung der sie kennzeichnenden Merkmale: enge Fühlung zwischen Lehrern und Studierenden und vorwiegend praktische Tätigkeit in Laboratorien und Werkstätten.

Japan. Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung. Von Prof. Dr. K. Rathgen. (Nr. 72.)
Schildert auf Grund langjähriger eigener Erfahrungen in Japan Land und Leute, Staat und Wirtschaftsleben sowie die Stellung Japans im Weltverkehr und ermöglicht so ein wirkliches Verständnis für die staunenswerte (wirtschaftliche und politische) innere Neugestaltung des Landes in den letzten Jahrzehnten.

Japan s. a. Kunst.

Ibsen. Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von Professor Dr. B. Kahle. (Nr. 193.)

In großen Zügen wird die Entwicklung und die Eigenart der beiden größten Dichter Norwegens dargestellt, einmal auf der Grundlage der Besonderheiten des norwegischen Volkes, andererseits im Zusammenhang mit den kulturellen Strömungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, durch die ergänzende Schilderung von 5 anderen norwegischen Dichtern (Lie, Kielland, Skram, Garborg, Hamsun) erweitert sich die Darstellung zu einem Bild der jüngsten geistigen Entwicklung des uns Deutschen so nahestehenden norwegischen Volkes.

Idealismus s. Lebensanschauungen; Rousseau.

Jesuiten. Die Jesuiten. Eine historische Skizze von Professor Dr. H. Boehmer. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. (Nr. 49.)

Ein Büchlein nicht für oder gegen, sondern über die Jesuiten, also der Versuch einer gerechten Würdigung des vielgenannten Ordens, das nicht nur von der sogenannten Jesuitenmoral oder von der Ordensverfassung, sondern auch von der Jesuitenschule, von den Leistungen des Ordens auf dem Gebiete der geistigen Kultur, von dem Jesuitenstaate usw. handelt.

Jesus. Die Gleichnisse Jesu. Zugleich Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Lic. Prof. Dr. H. Weinel. 2. Aufl. (Nr. 46.)

Will gegenüber kirchlicher und nichtkirchlicher Allegorisierung der Gleichnisse Jesu mit ihrer richtigen, wörtlichen Auffassung bekannt machen und verbindet damit eine Einführung in die Arbeit der modernen Theologie.

—— Jesus und seine Zeitgenossen. Von Pastor K. Bonhoff. (Nr. 89.)

Die ganze Herbheit und köstliche Frische des Volkskindes, die hinreißende Hochherzigkeit und prophetische Überlegenheit des genialen Volksmannes, die reife Weisheit des Jüngerbildners und die religiöse Tiefe und Weite des Evangeliumverkünders von Nazareth wird erst empfunden, wenn man ihn in seinem Verkehr mit den ihn umgebenden Menschengestalten, Volks- und Parteigruppen zu verstehen sucht, wie es dieses Büchlein tun will.

—— Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu. Von Pfarrer Dr. Paul Mehlhorn. (Nr. 137.)

Will zeigen, was von dem im Neuen Testament uns überlieferten Leben Jesu als wirklicher Tatbestand festzuhalten, was als Sage oder Dichtung zu betrachten ist, durch Darlegung der Grundsätze, nach denen die Scheidung des geschichtlich Glaubwürdigen und der es umrankenden Phantasiegebilde vorzunehmen ist und durch Vollziehung der so gekennzeichneten Art chemischer Analyse an den wichtigsten Stoffen des „Lebens Jesu".

—— s. a. Bibel; Christentum; Religion.

Illustrationskunst. Die deutsche Illustration. Von Professor Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 35 Abbildungen. (Nr. 44.)

Behandelt ein besonders wichtiges und lehrreiches Gebiet der Kunst und leistet zugleich, indem es an der Hand der Geschichte das Charakteristische der Illustration als Kunst zu erforschen sucht, ein gut Teil „Kunsterziehung".

—— s. a. Buchgewerbe.

Industrie, chemische, s. Pflanzen; Technik.

Infinitesimalrechnung. Einführung in die Inf. mit einer histor. Übersicht. Von Professor Dr. Gerhard Kowalewski. Mit 18 Fig. (Nr. 197.)

Bietet in allgemeinverständlicher Form eine Einführung in die Infinitesimalrechnung, ohne die heute eine streng wissenschaftliche Behandlung der Naturwissenschaften unmöglich ist, die die nicht sowohl in dem Kalkül selbst als vielmehr in der gegenüber der Elementarmathematik veränderten Betrachtungsweise unter den Gesichtspunkten der Kontinuität und des Unendlichen liegenden Schwierigkeiten zu überwinden lehren will.

Ingenieurtechnik. Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Baurat Kurt Merckel. 2. Auflage. Mit 55 Abbildungen. (Nr. 28.)
Führt eine Reihe hervorragender und interessanter Ingenieurbauten nach ihrer technischen und wirtschaftlichen Bedeutung vor: die Gebirgsbahnen, die Bergbahnen, und als deren Vorläufer die bedeutenden Gebirgsstraßen der Schweiz und Tirols, die großen Eisenbahnverbindungen in Asien, endlich die modernen Kanal- und Hafenbauten.

——— Bilder aus der Ingenieurtechnik. Von Baurat Kurt Merckel. Mit 43 Abbildungen im Text und auf einer Doppeltafel. (Nr. 60.)
Zeigt in einer Schilderung der Ingenieurbauten der Babylonier und Assyrer, der Ingenieurtechnik der alten Ägypter unter vergleichsweiser Behandlung der modernen Irrigationsanlagen daselbst, der Schöpfungen der antiken griechischen Ingenieure, des Städtebaues im Altertum und der römischen Wasserleitungsbauten die hohen Leistungen der Völker des Altertums.

Israel s. Religion.

Jugend-Fürsorge. Von Direktor Dr. Joh. Petersen. 2 Bände. (Nr. 161. 162.)
Band I: Die öffentliche Fürsorge für die hilfsbedürftige Jugend.
Band II: Die öffentliche Fürsorge für die sittlich gefährdete und die gewerblich tätige Jugend.
Erörtert alle das Fürsorgewesen betreffenden Fragen, deckt die ihm anhaftenden Mängel auf, zeigt zugleich aber auch die Mittel und Wege zu ihrer Beseitigung. Besonders eingehend werden behandelt in dem 1. Bändchen das Vormundschaftsrecht, die Säuglingssterblichkeit, die Fürsorge für uneheliche Kinder, die Gemeindewaisenpflege, die Vor- und Nachteile der Anstalts- und Familienpflege, in dem 2. Bändchen die gewerbliche Ausnutzung der Kinder und der Kinderschutz im Gewerbe, die Kriminalität der Jugend und die Zwangserziehung, die Fürsorge für die schulentlassene Jugend.

Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Aufgußgetränke. Von Prof. Dr. A. Wieler. Mit 24 Abb. u. 1 Karte. (Nr. 132.)
Behandelt, durch zweckentsprechende Abbildungen unterstützt, Kaffee, Tee und Kakao eingehender, Mate und Kola kürzer, in bezug auf die botanische Abstammung, die natürliche Verbreitung der Stammpflanzen, die Verbreitung ihrer Kultur, die Wachstumsbedingungen und die Kulturmethoden, die Erntezeit und die Ernte, endlich die Gewinnung der fertigen Ware, wie der Weltmarkt sie aufnimmt, aus dem geernteten Produkte.

——— s. a. Botanik; Ernährung; Haushalt.

Kalender. Der Kalender. Von Professor Dr. W. F. Wislicenus. (Nr. 69.)
Erklärt die astronomischen Erscheinungen, die für unsere Zeitrechnung von Bedeutung sind, und schildert die historische Entwicklung des Kalenderwesens vom römischen Kalender ausgehend, den Werdegang der christlichen Kalender bis auf die neueste Zeit verfolgend, setzt ihre Einrichtungen auseinander und lehrt die Berechnung kalendarischer Angaben für Vergangenheit und Zukunft, sie durch zahlreiche Beispiele erläuternd.

Kant. Immanuel Kant; Darstellung und Würdigung. Von Professor Dr. O. Külpe. Mit einem Bildnisse Kants. (Nr. 146.)
Kant hat durch seine grundlegenden Werke ein neues Fundament für die Philosophie aller Völker und Zeiten geschaffen. Dieses in seiner Tragfähigkeit für moderne Ideen darzustellen, hat sich der Verfasser zur Aufgabe gestellt. Es ist ihm gelungen, den wirklichen Kant mit historischer Treue zu schildern und doch auch zu beleuchten, wie die Nachwelt berufen ist, hinauszustreben über die Anschauungen des gewaltigen Denkers, da auch er ein Kind seiner Zeit ist und manche seiner Lehrmeinungen vergänglicher Art sein müssen.

——— s. a. Philosophie.

Kinderpflege s. Säugling.

Knabenhandarbeit, Die, in der heutigen Erziehung. Von Seminardirektor Dr. Alw. Pabst. Mit 21 Abbildungen im Text und 1 Titelbild. (Nr. 140.)
Gibt einen Überblick über die Geschichte des Knabenhandarbeitsunterrichts, untersucht seine Stellung im Lichte der modernen pädagogischen Strömungen und erhärtet seinen Wert als Erziehungsmittel, erörtert sodann die Art des Betriebes in den verschiedenen Schulen und gibt zum Schlusse eine vergleichende Darstellung der Systeme in den verschiedenen Ländern.

Kolonien. Die deutschen Kolonien. Land und Leute. Von Dr. Adolf Heilborn. Mit zahlreichen Abbildungen und 2 Karten. (Nr. 98.)
Bringt auf engem Raume eine durch Abbildungen und Karten unterstützte, wissenschaftlich genaue Schilderung der deutschen Kolonien, sowie eine einwandfreie Darstellung ihrer Völker nach Nahrung und Kleidung, Haus und Gemeindeleben, Sitte und Recht, Glaube und Aberglaube, Arbeit und Vergnügen, Gewerbe und Handel, Waffen und Kampfesweise.

——— s. a. Botanik; England.

Kraftfahrzeuge s. Automobil.

Krankenpflege. Vorträge gehalten von Chefarzt Dr. B. Leick. (Nr. 152.)
Gibt zunächst einen Überblick über Bau und Funktion der inneren Organe des Körpers und deren hauptsächlichsten Erkrankungen und erörtert dann die hierbei zu ergreifenden Maßnahmen. Besonders eingehend wird die Krankenpflege bei Infektionskrankheiten sowie bei plötzlichen Unglücksfällen und Erkrankungen behandelt.

——— s. a. Gesundheitslehre.

Kriegswesen. Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert. Zwanglose Skizzen von Major O. von Sothen. Mit 9 Übersichtskärtchen. (Nr. 59.)
In einzelnen Abschnitten wird insbesondere die Napoleonische und Moltkesche Kriegführung an Beispielen (Jena - Königgrätz - Sedan) dargestellt und durch Kartenskizzen erläutert. Damit verbunden sind kurze Schilderungen der preußischen Armee von 1806 und nach den Befreiungskriegen, sowie nach der Reorganisation von 1860, endlich des deutschen Heeres von 1870 bis zur Jetztzeit.

——— Der Seekrieg. Seine geschichtliche Entwicklung vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Von Kurt Freiherr von Maltzahn, Vize-Admiral a. D. (Nr. 99.)
Der Verf. bringt den Seekrieg als Kriegsmittel wie als Mittel der Politik zur Darstellung, indem er zunächst die Entwicklung der Kriegsflotte und der Seekriegsmittel schildert und dann die heutigen Weltwirtschaftsstaaten und den Seekrieg behandelt, wobei er besonders das Abhängigkeitsverhältnis, in dem unsere Weltwirtschaftsstaaten kommerziell und politisch zu den Verkehrswegen der See stehen, darstellt.

Kultur. Die Anfänge der menschlichen Kultur. Von Prof. Dr. Ludwig Stein. (Nr. 93.)
Behandelt in der Überzeugung, daß die Kulturprobleme der Gegenwart sich uns nur durch einen tieferen Einblick in ihren Werdegang erschließen, Natur und Kultur, den vorgeschichtlichen Menschen, die Anfänge der Arbeitsteilung, die Anfänge der Rassenbildung, ferner die Anfänge der wirtschaftlichen, intellektuellen, moralischen und sozialen Kultur.

——— s. a. Buchgewerbe; Dorf; Germanen; Geschichte; griech. Städtebilder.

Kunst. Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Dr. Theodor Volbehr. Mit 44 Abbildungen. (Nr. 68.)
Führt von einem neuen Standpunkte aus in das Verständnis des Wesens der bildenden Kunst ein, erörtert die Grundlagen der menschlichen Gestaltungskraft und zeigt, wie das künstlerische Interesse sich allmählich weitere und immer weitere Stoffgebiete erobert.

——— Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. Berthold Haendcke. Mit zahlr. Abb. (Nr. 198.)
Schildert an der Hand zahlreicher Abbildungen, wie die Kunst, vorwiegend die angewandte, im Laufe der Jahrhunderte das deutsche Heim in Burg, Schloß und Haus behaglich gemacht und geschmückt hat, verfolgt durch etwa tausend Jahre, wie die einzelnen Gebrauchs- und Luxusgegenstände des täglichen Lebens entstanden sind und sich gewandelt haben, und stellt so einen Abriß der Geschichte des Kunstgewerbes und des häuslichen Daseins unserer Vorfahren dar.

——— Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superintendent R. Bürkner. Mit 14 Abbildungen. (Nr. 77.)
Will, ausgehend von der Überzeugung, daß zu einem vollen Menschensein und Volkstum die Pflege des Schönen unabweisbar gehört, die Augen zum rechten Sehen öffnen lehren und die ganze Lebensführung, Kleidung und Häuslichkeit ästhetisch gestalten, um so auch zur Erkenntnis dessen zu führen, was an Heimatkunst und Heimatschatz zu hegen ist, und auf diesem großen Gebiete persönlichen und allgemeinen ästhetischen Lebens ein praktischer Ratgeber sein.

Kunst. Die ostasiatische Kunst und ihre Einwirkung auf Europa. Von Direktor Dr. R. Graul. Mit 49 Abb. im Text und auf 1 Doppeltafel. (Nr. 87.)
Bringt die bedeutungsvolle Einwirkung der japanischen und chinesischen Kunst auf die europäische zur Darstellung unter Mitteilung eines reichen Bildermaterials, den Einfluß Chinas auf die Entwicklung der zum Rokoko drängenden freien Richtungen in der dekorativen Kunst des 18. Jahrhunderts wie den auf die Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Der Verfasser weist auf die Beziehungen der Malerei und Farbendruckkunst Japans zum Impressionismus der modernen europäischen Kunst hin.

——— s. a. Baukunst; Buchgewerbe; Dürer; Städtebilder; Illustrationskunst, Rembrandt; Schriftwesen.

Leben. Die Erscheinungen des Lebens. Grundprobleme der modernen Biologie. Von Privatdozent Dr. H. Miehe. Mit 40 Figuren im Text. (Nr. 130.)
Versucht eine umfassende Totalansicht des organischen Lebens zu geben, indem nach einer Erörterung der spekulativen Vorstellungen über das Leben und einer Beschreibung des Protoplasmas und der Zelle die hauptsächlichsten Aeußerungen des Lebens behandelt werden, als Entwicklung, Ernährung, Atmung, das Sinnesleben, die Fortpflanzung, der Tod, die Variabilität und im Anschluß daran die Theorien über Entstehung und Entwicklung der Lebewelt, sowie die mannigfachen Beziehungen der Lebewesen untereinander.

Lebensanschauungen. Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von Professor Dr. Otto Kirn. (Nr. 177.)
Übt verständnisvolle Kritik an den Lebensanschauungen des Naturalismus, der sich wohl um die Gesunderhaltung der natürlichen Grundlagen des sittlichen Lebens Verdienste erworben, aber seine Ziele nicht zu begründen vermag, des Utilitarismus, der die Menschheit wohl weiter hinaus aber nicht höher hinauf zu blicken lehrt, des Evolutionismus, der auch seinerseits den alten Streit zwischen Egoismus und Altruismus nicht entscheiden kann, an der ästhetischen Lebensauffassung, deren Gefahr in der Überschätzung der schönen Form liegt, die nur als Kleid eines bedeutsamen Inhalts Berechtigung hat, um dann für das überlegene Recht des sittlichen Idealismus einzutreten, indem es dessen folgerichtige Durchführung in der christlichen Weltanschauung aufweist.

Leibesübungen s. Gymnastik.

Licht. Das Licht und die Farben. Sechs Vorlesungen. Von Professor Dr. L. Graetz. 2. Auflage. Mit 116 Abbildungen. (Nr. 17.)
Führt, von den einfachsten optischen Erscheinungen ausgehend, zur tieferen Einsicht in die Natur des Lichtes und der Farben, behandelt, ausgehend von der scheinbar geradlinigen Ausbreitung, Zurückwerfung und Brechung des Lichtes, das Wesen der Farben, die Beugungserscheinungen und die Photographie.

——— s. a. Beleuchtungsarten; Chemie.

Literaturgeschichte s. Buchgewerbe; Drama; Ibsen; Schiller; Shakespeare; Volkslied.

Luther. Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein kritischer Bericht. Von Professor Dr. H. Boehmer. (Nr. 113.)
Versucht durch sorgfältige historische Untersuchung eine erschöpfende Darstellung von Luthers Leben und Wirken zu geben, die Persönlichkeit des Reformators aus ihrer Zeit heraus zu erfassen, ihre Schwächen und Stärken beleuchtend zu einem wahrheitsgetreuen Bilde zu gelangen, und gibt so nicht nur ein psychologisches Porträt, sondern bietet zugleich ein interessantes Stück Kulturgeschichte.

——— s. a. Geschichte.

Mädchenschule. Die höhere Mädchenschule in Deutschland. Von Oberlehrerin M. Martin. (Nr. 65.)
Bietet aus berufenster Feder eine Darstellung der Ziele, der historischen Entwicklung, der heutigen Gestalt und der Zukunftsaufgaben der höheren Mädchenschulen.

——— s. a. Bildungswesen; Schulwesen.

Mathematik. Mathematische Spiele. Von Dr. W. Ahrens. Mit 1 Titelbild und 69 Figuren im Text. (Nr. 170.)
Sucht in das Verständnis all der Spiele, die „ungleich voll von Nachdenken" vergnügen, weil man bei ihnen rechnet, ohne Voraussetzung irgend welcher mathematischer Kenntnisse einzuführen und so ihren Reiz für Nachdenkliche erheblich zu erhöhen. So werden unter Beigabe von einfachen, das Mitarbeiten des Lesers belebenden Fragen Wettspringen, Boß-Puzzle, Solitär- oder Einsiedlerspiel, Wanderungsspiele, Dyadische Spiele, der Baguenaudier, Nun, der Rösselsprung und die Magischen Quadrate behandelt.

—— s. a. Arithmetik; Infinitesimalrechnung.

Mechanik s. Hebezeuge.

Meeresforschung. Meeresforschung und Meeresleben. Von Dr. O. Janson. 2. Auflage. Mit 41 Figuren. (Nr. 30.)
Schildert kurz und lebendig die Fortschritte der modernen Meeresuntersuchung auf geographischem, physikalisch-chemischem und biologischem Gebiete, die Verteilung von Wasser und Land auf der Erde, die Tiefen des Meeres, die physikalischen und chemischen Verhältnisse des Meerwassers, endlich die wichtigsten Organismen des Meeres, die Pflanzen und Tiere.

Mensch. Der Mensch. Sechs Vorlesungen aus dem Gebiete der Anthropologie. Von Dr. A. Heilborn. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 62.)
Stellt die Lehren der „Wissenschaft aller Wissenschaften" streng sachlich und doch durchaus volkstümlich dar: das Wissen vom Ursprung des Menschen, die Entwicklungsgeschichte des Individuums, die künstlerische Betrachtung der Proportionen des menschlichen Körpers und die streng wissenschaftlichen Meßmethoden (Schädelmessung usf.), behandelt ferner die Menschenrassen, die rassenanatomischen Verschiedenheiten, den Tertiärmenschen.

—— Bau und Tätigkeit des menschlichen Körpers. Von Privatdozent Dr. H. Sachs. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 32.)
Gibt eine Reihe schematischer Abbildungen, erläutert die Einrichtung und die Tätigkeit der einzelnen Organe des Körpers und zeigt dabei vor allem, wie diese einzelnen Organe in ihrer Tätigkeit aufeinander einwirken, miteinander zusammenhängen und so den menschlichen Körper zu einem einheitlichen Ganzen, zu einem wohlgeordneten Staate machen.

—— Die Mechanik des Geisteslebens. Von Professor Dr. Max Verworn. Mit 11 Figuren im Text. (Nr. 200.)
Will unsere modernen Erfahrungen und Anschauungen über das physiologische Geschehen, das sich bei den Vorgängen des Geisteslebens in unserem Gehirn abspielt, in großen Zügen verständlich machen, indem es die Dinge mit den Begriffen und den Vergleichen des täglichen Lebens schildert. So im ersten Abschnitt: „Leib und Seele" der Standpunkt einer monistischen Auffassung der Welt, die in einem streng wissenschaftlichen Conditionismus zum Ausdruck kommt, erörtert, im zweiten: „Die Vorgänge in den Elementen des Nervensystems" ein Einblick in die Methodik zur Erforschung der physiologischen Vorgänge in denselben, sowie ein Überblick über ihre Ergebnisse, im dritten: „Die Bewußtseinsvorgänge" eine Analyse des Empfindens, Vorstellens, Denkens und Wollens unter Zurückführung dieser Tätigkeiten auf die Vorgänge in den Elementen des Nervensystems gegeben. Der vierte und fünfte Abschnitt beschäftigt sich in analoger Weise mit den Vorgängen des „Schlafes und Traumes" und den scheinbar so geheimnisvollen Tatsachen der „Hypnose und Suggestion".

—— Die Seele des Menschen. Von Prof. Dr. J. Rehmke. 2. Aufl. (Nr. 36.)
Behandelt, von der Tatsache ausgehend, daß der Mensch eine Seele habe, die ebenso gewiß sei wie die andere, daß der Körper eine Gestalt habe, das Seelenwesen und das Seelenleben und erörtert, unter Abwehr der materialistischen und halbmaterialistischen Anschauungen, von dem Standpunkt aus, daß die Seele Unkörperliches Immaterielles sei, nicht etwa eine Bestimmtheit des menschlichen Einzelwesens, auch nicht eine Wirkung oder eine „Funktion" des Gehirns, die verschiedenen Tätigkeitsäußerungen des als Seele Erkannten.

—— Die fünf Sinne des Menschen. Von Professor Dr. Jos. Clem. Kreibig. Mit 30 Abbildungen im Text. 2., verb. Auflage. (Nr. 27.)
Beantwortet die Fragen über die Bedeutung, Anzahl, Benennung und Leistungen der Sinne in gemeinfaßlicher Weise, indem das Organ und seine Funktionsweise, dann die als Reiz wirkenden äußeren Ursachen und zuletzt der Inhalt, die Stärke, das räumliche und zeitliche Merkmal der Empfindungen besprochen werden.

Mensch und Erde. Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von Prof. Dr. A. Kirchhoff. 2. Aufl. (Nr. 31.)
Zeigt, wie die Ländernatur auf den Menschen und seine Kultur einwirkt, durch Schilderungen allgemeiner und besonderer Art, über Steppen- und Wüstenvölker, über die Entstehung von Nationen, wie Deutschland und China u. a. m.

——— und Tier. Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Professor Dr. Karl Eckstein. 2. Auflage. Mit 51 Abbildungen im Text. (Nr. 18.)
Der hohe wirtschaftliche Bedeutung beanspruchende Kampf zwischen Mensch und Tier erfährt eine eingehende, ebenso interessante wie lehrreiche Darstellung; besonders werden die Kampfmittel beider Gegner geschildert: hier Schußwaffen, Fallen, Gifte, oder auch besondere Wirtschaftsmethoden, dort spitzige Kralle, scharfer Zahn, furchtbares Gift, List und Gewandtheit, der Schutzfärbung und Anpassungsfähigkeit nicht zu vergessen.

——— s. a. Anatomie; Auge; Frauenkrankheiten; Gesundheitslehre; Kultur; Säugling; Stimme.

Menschenleben. Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 2. Auflage. (Nr. 12.)
Beantwortet die Frage: Gibt es keine bindenden Regeln des menschlichen Handelns? in zuversichtlich bejahender, zugleich wohl begründeter Weise und entwirft die Grundzüge einer wissenschaftlich haltbaren und für eine nationale Erziehung brauchbaren Lebensanschauung und Lebensordnung.

Metalle. Die Metalle. Von Professor Dr. K. Scheid. 2. Auflage. Mit 16 Abbildungen. (Nr. 29.)
Behandelt die für Kulturleben und Industrie wichtigen Metalle, schildert die mutmaßliche Bildung der Erze, die Gewinnung der Metalle aus den Erzen, das Hüttenwesen mit seinen verschiedenen Systemen, die Fundorte der Metalle, ihre Eigenschaften und Verwendung, unter Angabe historischer, kulturgeschichtlicher und statistischer Daten, sowie die Verarbeitung der Metalle.

Meteorologie s. Wetter.

Mietrecht. Die Miete nach dem bürgerlichen Gesetzbuch. Ein Handbüchlein für Juristen, Mieter und Vermieter. Von Rechtsanwalt Dr. M. Strauß. (Nr. 194.)
Gibt in der Absicht, Mieter und Vermieter über ihr gegenseitiges Verhältnis aufzuklären und so zur Vermeidung vieler oft nur aus der Unkenntnis der gesetzlichen Bestimmungen entspringender Mietprozesse beizutragen, eine gemeinverständliche Darstellung des Mietrechts, die durch Aufnahme der einschlägigen umfangreichen Literatur, sowie der Entscheidungen höchsten Gerichtshöfe, auch dem praktischen Juristen als Handbuch zu dienen vermag.

Mikroskop. Das Mikroskop, seine Optik, Geschichte und Anwendung, gemeinverständlich dargestellt. Von Dr. W. Scheffer. Mit 66 Abbildungen. (Nr. 35.)
Nach Erläuterung der optischen Konstruktion und Wirkung des Mikroskops, und Darstellung der historischen Entwicklung wird eine Beschreibung der modernsten Mikroskoptypen, Hilfsapparate und Instrumente gegeben, endlich gezeigt, wie die mikroskopische Untersuchung die Einsicht in Naturvorgänge vertieft.

——— s. a. Optik; Tierwelt.

Moleküle. Moleküle — Atome — Weltäther. Von Professor Dr. G. Mie. 2. Auflage. Mit 27 Figuren im Text. (Nr. 58.)
Stellt die physikalische Atomlehre als die kurze, logische Zusammenfassung einer großen Menge physikalischer Tatsachen unter einem Begriffe dar, die ausführlich und nach Möglichkeit als einzelne Experimente geschildert werden.

Mond. Der Mond. Von Professor Dr. J. Franz. Mit 31 Abbildungen im Text und auf 2 Doppeltafeln. (Nr. 90.)
Gibt die Ergebnisse der neueren Mondforschung wieder, erörtert die Mondbewegung und Mondbahn, bespricht den Einfluß des Mondes auf die Erde und behandelt die Fragen der Oberflächenbedingungen des Mondes und die charakteristischen Mondgebilde anschaulich zusammengefaßt in „Beobachtungen eines Mondbewohners", endlich die Bewohnbarkeit des Mondes.

Mond s. a. Weltall.

Mozart s. Musik.

Münze. Die Münze als historisches Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Dr. A. Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abbildungen im Text. (Nr. 91.)

Zeigt, wie Münzen als geschichtliche Überbleibsel der Vergangenheit zur Aufhellung der wirtschaftlichen Zustände und der Rechtseinrichtungen früherer Zeiten dienen, die verschiedenen Arten von Münzen, ihre äußeren und inneren Merkmale sowie ihre Herstellung werden in historischer Entwicklung dargelegt und im Anschluß daran Münzsammlern beherzigenswerte Winke gegeben.

Musik. Geschichte der Musik. Von Dr. Friedrich Spiro. (Nr. 143.)

Gibt in großen Zügen eine übersichtliche äußerst lebendig gehaltene Darstellung von der Entwicklung der Musik vom Altertum bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der führenden Persönlichkeiten und der großen Strömungen und unter strenger Ausscheidung alles dessen, was für die Entwicklung der Musik ohne Bedeutung war.

——— Einführung in das Wesen der Musik. Von Prof. C. R. Hennig. (Nr. 119.)

Die hier gegebene Ästhetik der Tonkunst untersucht das Wesen des Tones als eines Kunstmaterials; sie prüft die Natur der Darstellungsmittel und untersucht die Objekte der Darstellung, indem sie klarlegt, welche Ideen im musikalischen Kunstwerke gemäß der Natur des Tonmateriales und der Darstellungsmittel in idealer Gestaltung zur Darstellung gebracht werden können.

——— Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Professor Dr. Heinr. Rietsch. (Nr. 178.)

In leichtfaßlicher, keine Fachkenntnisse voraussetzender Darstellung rollt hier Verfasser ein Entwicklungsbild der musikalischen Erscheinungen auf. Er erörtert zunächst den Stoff der Tonkunst, dann seine Formung (Rhythmik, Harmonik, Weiterbildung des rhythmisch-harmonischen Tonstoffes), ferner die schriftliche Aufzeichnung der Tongebilde und behandelt schließlich die Musik als Tonsprache, damit so zugleich auch die Grundlagen einer Musikästhetik gebend.

——— Haydn, Mozart, Beethoven. Von Professor Dr. C. Krebs. Mit vier Bildnissen auf Tafeln. (Nr. 92.)

Eine Darstellung des Entwicklungsganges und der Bedeutung eines jeden der drei großen Komponisten für die Musikgeschichte. Sie gibt mit wenigen, aber scharfen Strichen ein Bild der menschlichen Persönlichkeit und des künstlerischen Wesens der drei Heroen mit Hervorhebung dessen, was ein jeder aus seiner Zeit geschöpft und was er aus eignem hinzugebracht hat.

Muttersprache. Entstehung und Entwicklung unserer Muttersprache. Von Professor Dr. Wilhelm Uhl. Mit vielen Abbildungen im Text und auf Tafeln, sowie mit 1 Karte. (Nr. 84.)

Eine Zusammenfassung der Ergebnisse der sprachlich-wissenschaftlich lautphysiologischen wie der philologisch-germanistischen Forschung, die Ursprung und Organ, Bau und Bildung, andererseits die Hauptperioden der Entwicklung unserer Muttersprache zur Darstellung bringt.

Mythologie s. Germanen.

Nahrungsmittel s. Alkoholismus; Chemie; Ernährung; Haushalt; Kaffee.

Napoleon I. Von Privatdozent Dr. Theodor Bitterauf. Mit einem Bildnis Napoleons. (Nr. 195.)

Will auf Grund der neuesten Ergebnisse der historischen Forschung Napoleon in seiner geschichtlichen Bedingtheit verständlich machen, ohne deshalb seine persönliche Verantwortlichkeit zu leugnen und zeigen, wie im ganzen seine Herrschaft als eine noch in der heutigen Republik wirksame Wohltat angesehen werden muß.

Nationalökonomie s. Arbeiterschutz; Bevölkerungslehre; Deutschland; Soziale Bewegungen; Frauenbewegung; Schiffahrt; Versicherung; Welthandel; Wirtschaftsleben.

Naturalismus s. Lebensanschauungen.

Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Von Professor Dr. Felix Auerbach. 2. Auflage. Mit 79 Figuren im Text. (Nr. 40.)
Eine zusammenhängende, für jeden Gebildeten verständliche Entwicklung der in der modernen Naturlehre eine allgemeine und exakte Rolle spielenden Begriffe Raum und Bewegung, Kraft und Masse und die allgemeinen Eigenschaften der Materie, Arbeit, Energie und Entropie.

Naturwissenschaften s. Abstammungslehre; Ameisen; Astronomie; Befruchtungsvorgang; Chemie; Erde; Haushalt; Licht; Meeresforschung; Mensch; Moleküle; Naturlehre; Obstbau; Pflanzen; Plankton; Religion; Strahlen; Tierleben; Wald; Weltall; Wetter.

Nervensystem. Vom Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele im gesunden und kranken Zustande. Von Professor Dr. R. Zander. Mit 27 Figuren im Text. (Nr. 48.)
Erörtert die Bedeutung der nervösen Vorgänge für den Körper, die Geistestätigkeit und das Seelenleben und sucht klarzulegen, unter welchen Bedingungen Störungen der nervösen Vorgänge auftreten, wie sie zu beseitigen und zu vermeiden sind.

Nordamerika s. Amerika; Technische Hochschulen.

Nordische Dichter s. Ibsen.

Obstbau. Der Obstbau. Von Dr. Ernst Voges. Mit 13 Abb. (Nr. 107.)
Will über die wissenschaftlichen und technischen Grundlagen des Obstbaues, sowie seine Naturgeschichte und große volkswirtschaftliche Bedeutung unterrichten. Die Geschichte des Obstbaues, das Leben des Obstbaumes, Obstbaumpflege und Obstbaumschutz, die wissenschaftliche Obstkunde, die Ästhetik des Obstbaues gelangen zur Behandlung.

Optik. Die optischen Instrumente. Von Dr. M. von Rohr. Mit 84 Abbildungen im Text. (Nr. 88.)
Gibt eine elementare Darstellung der optischen Instrumente nach den modernen Anschauungen, wobei weder das Ultramikroskop noch die neuen Apparate zur Mikrophotographie mit ultraviolettem Licht (Monochromate), weder die Prismen- noch die Zielfernrohre, weder die Projektionsapparate noch die stereoskopischen Entfernungsmesser und der Stereokomparator fehlen.

——— s. a. Mikroskop; Stereoskop.

Ostasien s. Kunst.

Pädagogik. Allgemeine Pädagogik. Von Professor Dr. Th. Ziegler. 2. Auflage. (Nr. 33.)
Behandelt die großen Fragen der Volkserziehung in praktischer, allgemeinverständlicher Weise und in sittlich-sozialem Geiste. Die Zwecke und Motive der Erziehung, das Erziehungsgeschäft selbst, dessen Organisation werden erörtert, die verschiedenen Schulgattungen dargestellt.

——— s. a. Bildungswesen; Erziehung; Fröbel; Herbart; Hilfsschulwesen; Jugendfürsorge; Knabenhandarbeit; Mädchenschule; Rousseau; Schulwesen.

Palästina. Palästina und seine Geschichte. Sechs Vorträge von Professor Dr. H. Freiherr von Soden. 2. Auflage. Mit 2 Karten und 1 Plan von Jerusalem und 6 Ansichten des Heiligen Landes. (Nr. 6.)
Ein Bild, nicht nur des Landes selbst, sondern auch alles dessen, was aus ihm hervor- oder über es hingegangen ist im Laufe der Jahrhunderte — ein wechselvolles, farbenreiches Bild, in dessen Verlauf die Patriarchen Israels und die Kreuzfahrer, David und Christus, die alten Assyrer und die Scharen Mohammeds einander ablösen.

Patentrecht s. Gewerbe.

Pflanzen. Werden und Vergehen der Pflanzen. Von Professor Dr. Paul Gisevius. Mit 24 Abbildungen. (Nr. 173.)

Behandelt in leichtfaßlicher Weise alles, was uns allgemein an der Pflanze interessiert, ihre äußere Entwicklung, ihren inneren Bau, die wichtigsten Lebensvorgänge, wie Nahrungsaufnahme und Atmung, Blühen, Reifen und Verwelken, gibt eine Übersicht über das Pflanzenreich in Urzeit und Gegenwart und unterrichtet über Pflanzenvermehrung und Pflanzenzüchtung. Das Büchlein stellt somit eine kleine „Botanik des praktischens Leben" dar.

——— Vermehrung und Sexualität bei den Pflanzen. Von Privatdozent Dr. Ernst Küster. Mit 38 Abbildungen im Text. (Nr. 112.)

Gibt eine kurze Übersicht über die wichtigsten Formen der vegetativen Vermehrung und beschäftigt sich eingehend mit der Sexualität der Pflanzen, deren überraschend vielfache und mannigfaltige Äußerungen, ihre große Verbreitung im Pflanzenreich und ihre in allen Einzelheiten erkennbare Übereinstimmung mit der Sexualität der Tiere zur Darstellung gelangen.

——— Die Pflanzenwelt des Mikroskops. Von Bürgerschullehrer E. Reukauf. Mit 100 Abbildungen und 165 Einzeldarstellungen nach Zeichnungen des Verfassers. (Nr. 181.)

Will auch dem Unkundigen einen Begriff geben von dem staunenswerten Formenreichtum des mikroskopischen Pflanzenlebens, will den Blick besonders auf die dem unbewaffneten Auge völlig verborgenen Erscheinungsformen des Schönen lenken, aber auch den Ursachen der auffallenden Lebenserscheinungen nachzufragen lehren, wie endlich dem Praktiker durch ausführlichere Besprechung, namentlich der für die Garten- und Landwirtschaft wichtigen mikroskopischen Schädlinge dienen. Um auch zu selbständigem Beobachten und Forschen anzuregen, werden die mikroskopischen Untersuchungen und die Beschaffung geeigneten Materials besonders behandelt.

——— Unsere wichtigsten Kulturpflanzen. (Die Getreidegräser.) Sechs Vorträge aus der Pflanzenkunde. Von Professor Dr. K. Giesenhagen. Mit 38 Figuren im Text. 2. Auflage. (Nr. 10.)

Behandelt die Getreidepflanzen und ihren Anbau nach botanischen wie kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten, damit zugleich in anschaulichster Form allgemeine botanische Kenntnisse vermittelnd.

——— s. a. Botanik; Obstbau; Plankton; Tierleben.

Philosophie, Die, der Gegenwart in Deutschland. Eine Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Professor Dr. O. Külpe. 3. Auflage. (Nr. 41.)

Schildert die vier Hauptrichtungen der deutschen Philosophie der Gegenwart, den Positivismus, Materialismus, Naturalismus und Idealismus, nicht nur im allgemeinen, sondern auch durch eingehendere Würdigung einzelner typischer Vertreter wie Mach und Dühring, Haeckel, Nietzsche, Fechner, Lotze, v. Hartmann und Wundt.

——— Einführung in die Philosophie. Sechs Vorträge von Professor Dr. Raoul Richter. (Nr. 155.)

Bietet eine gemeinverständliche Darstellung der philosophischen Hauptprobleme und der Richtung ihrer Lösung, insbesondere des Erkenntnisproblems und nimmt dabei zu den Standpunkten des Materialismus, Spiritualismus, Theismus und Pantheismus Stellung, um zum Schlusse die religions- und moralphilosophischen Fragen zu beleuchten.

——— Die Philosophie. Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Oberlehrer Hans Richert. (Nr. 186.)

Will vor allem als Einführung in die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Studium der Philosophie dienen, deren Stellung im modernen Geistesleben bestimmend in der Behandlung der philosophischen Grundprobleme, des der Erkenntnis, des metaphysischen, des ethischen und ästhetischen Problems, die Lösungsversuche gruppieren und charakterisieren, in die Literatur der betreffenden Fragen einführen, zu weiterer Vertiefung anregen und die richtigen Wege zu ihr zeigen.

——— Führende Denker. Geschichtliche Einleitung in die Philosophie. Von Professor Dr. Jonas Cohn. Mit 6 Bildnissen. (Nr. 176.)

Will durch Geschichte in die Philosophie einleiten, indem es von sechs großen Denkern das für die Philosophie dauernd Bedeutende herauszuarbeiten sucht aus der Überzeugung, daß

die Philosophie im Laufe ihrer Entwicklung mehr als eine Summe geistreicher Einfälle hervorgebracht hat, und daß andererseits aus der Kenntnis der Persönlichkeiten am besten das Verständnis für ihre Gedanken zu gewinnen ist. So werden die scheinbar entlegenen und lebensfremden Gedanken aus der Seele führender, die drei fruchtbarsten Zeitalter in der Geschichte des philosophischen Denkens vertretender Geisteshelden heraus in ihrer inneren, lebendigen Bedeutung nahe zu bringen gesucht, Sokrates und Platon, Descartes und Spinoza, Kant und Fichte in diesem Sinne behandelt.

Philosophie s. a. Buddha; Herbart; Kant; Lebensanschauungen; Menschenleben; Rousseau; Schopenhauer; Weltanschauung; Weltproblem.

Physik s. Licht; Mikroskop; Moleküle; Naturlehre; Optik; Strahlen; Wärme.

Physiologie s. Mensch.

Plankton. Das Süßwasser-Plankton. Einführung in die freischwebende Organismenwelt unserer Teiche, Flüsse und Seebecken. Von Dr. Otto Zacharias. Mit 49 Abbildungen. (Nr. 156.)

Gibt eine Anleitung zur Kenntnis der interessantesten Planktonorganismen, jener mikroskopisch kleinen und für die Existenz der höheren Lebewesen und für die Naturgeschichte der Gewässer so wichtigen Tiere und Pflanzen. Die wichtigsten Formen werden vorgeführt und die merkwürdigen Lebensverhältnisse und -bedingungen dieser unsichtbaren Welt einfach und doch vielseitig erörtert.

Polarforschung. Die Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- und Südpol von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Kurt Hassert. 2., umgearbeitete und erweiterte Auflage. Mit 6 Karten auf 2 Tafeln. (Nr. 38.)

Das in der neuen Auflage bis auf die Gegenwart fortgeführte und im einzelnen nicht unerheblich umgestaltete Buch faßt in gedrängtem Überblick die Hauptergebnisse der Nord- und Südpolarforschung zusammen. Nach gemeinverständlicher Erörterung der Ziele arktischer und antarktischer Forschung werden die Polarreisen selbst von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart geschildert unter besonderer Berücksichtigung der topographischen Ergebnisse.

Politik s. England; Geschichte.

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Hofrat Professor Dr. Fr. v. Duhn. Mit 62 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Nr. 114.)

Sucht, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, an dem besonders greifbaren Beispiel Pompejis die Übertragung der griechischen Kultur und Kunst nach Italien, ihr Werden zur Weltkultur und Weltkunst verständlich zu machen, wobei die Hauptphasen der Entwicklung Pompejis, immer im Hinblick auf die gestaltende Bedeutung, die gerade der Hellenismus für die Ausbildung der Stadt, ihrer Lebens- und Kunstformen gehabt hat, zur Darstellung gelangen.

Post. Das Postwesen, seine Entwickelung und Bedeutung. Von Postrat J. Bruns. (Nr. 165.)

Schildert immer unter besonderer Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung die Post als Staatsverkehrsanstalt, ihre Organisation und ihren Wirkungskreis, das Tarif- und Gebührenwesen, die Beförderungsmittel, den Betriebsdienst, den Weltpostverein, sowie die deutsche Post im In- und Ausland.

Psychologie s. Mensch; Nervensystem; Seele.

Recht. Moderne Rechtsprobleme. Von Prof. Josef Kohler. (Nr. 128.)

Behandelt nach einem einleitenden Abschnitte über Rechtsphilosophie die wichtigsten und interessantesten Probleme der modernen Rechtspflege, insbesondere die des Strafrechts, des Strafprozesses, des Genossenschaftsrechts, des Zivilprozesses und des Völkerrechtes.

——— s. a. Ehe; Gewerbe; Miete.

Religion. Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte. Von Professor Dr. Fr. Giesebrecht. (Nr. 52.)

Schildert, wie Israels Religion entsteht, wie sie die nationale Schale sprengt, um in den Propheten die Ansätze einer Menschheitsreligion auszubilden, wie auch diese neue Religion sich verpuppt in die Formen eines Priesterstaats.

——— Religion und Naturwissenschaft in Kampf und Frieden. Ein geschichtlicher Rückblick von Dr. A. Pfannkuche. (Nr. 141.)

Will durch geschichtliche Darstellung der Beziehungen beider Gebiete eine vorurteilsfreie Beurteilung des heiß umstrittenen Problems ermöglichen. Ausgehend von der ursprünglichen Einheit von Religion und Naturerkennen in den Naturreligionen schildert der Verfasser das Entstehen der Naturwissenschaft in Griechenland und der Religion in Israel, um dann zu zeigen, wie aus der Verschwisterung beider jene ergreifenden Konflikte erwachsen, die sich besonders an die Namen von Kopernikus und Darwin knüpfen.

——— Die religiösen Strömungen der Gegenwart. Von Superintendent D. A. H. Braasch. (Nr. 66.)

Will die gegenwärtige religiöse Lage nach ihren bedeutsamen Seiten hin darlegen und ihr geschichtliches Verständnis vermitteln; die markanten Persönlichkeiten und Richtungen, die durch wissenschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung gestellten Probleme, wie die Ergebnisse der Forschung, der Ultramontanismus wie die christliche Liebestätigkeit gelangen zur Behandlung.

——— s. a. Bibel; Buchgewerbe; Buddha; Christentum; Germanen; Jesuiten; Jesus; Luther.

Rembrandt. Von Professor Dr. Paul Schubring. Mit einem Titelbild und 49 Textabbildungen. (Nr. 158.)

Eine durch zahlreiche Abbildungen unterstützte lebensvolle Schilderung des menschlichen und künstlerischen Entwickelungsganges Rembrandts. Zur Darstellung gelangen seine persönlichen Schicksale bis 1642, die Frühzeit, die Zeit bis zu Saskias Tode, die Nachtwache, Rembrandts Verhältnis zur Bibel, die Radierungen, Urkundliches über die Zeit nach 1642, die Periode des farbigen Helldunkels, die Gemälde nach der Nachtwache und die Spätzeit. Beigefügt sind die beiden ältesten Biographien Rembrandts.

Rom. Die ständischen und sozialen Kämpfe in der römischen Republik. Von Privatdozent Dr. Leo Bloch. (Nr. 22.)

Behandelt die Sozialgeschichte Roms, soweit sie mit Rücksicht auf die die Gegenwart bewegenden Fragen von allgemeinem Interesse ist. Insbesondere gelangen die durch die Großmachtstellung Roms bedingte Entstehung neuer sozialer Unterschiede, die Herrschaft des Amtsadels und des Kapitals, auf der anderen Seite eines großstädtischen Proletariats zur Darstellung, die ein Ausblick auf die Lösung der Parteikämpfe durch die Monarchie beschließt.

Rousseau. Von Prof. Dr. Paul Hensel. Mit 1 Bildnisse Rousseaus. (Nr. 180.)

Diese Darstellung Rousseaus will diejenigen Seiten der Lebensarbeit des großen Genfers hervorheben, welche für die Entwicklung des deutschen Idealismus bedeutungsvoll gewesen sind, seine Bedeutung darin erkennen lassen, daß er für Goethe, Schiller, Herder, Kant, Fichte die unumgängliche Voraussetzung bildet. In diesem Sinne werden nach einer kurzen Charakterskizze Rousseaus die Geschichtsphilosophie, die Rechtsphilosophie, die Erziehungslehre, der von Rousseau neugeschaffene Roman und die Religionsphilosophie dargestellt.

Säugling. Der Säugling, seine Ernährung und seine Pflege. Von Dr. Walther Kaupe. Mit 17 Textabbildungen. (Nr. 154.)

Will der jungen Mutter oder Pflegerin in allen Fragen, mit denen sie sich im Interesse des kleinen Erdenbürgers beschäftigen müssen, den nötigen Rat erteilen. Außer der allgemeinen geistigen und körperlichen Pflege des Kindchens wird besonders die natürliche und künstliche Ernährung behandelt und für alle diese Fälle zugleich praktische Anleitung gegeben.

Schiffahrt. Deutsche Schiffahrt und Schiffahrtspolitik der Gegenwart. Von Professor Dr. K. Thieß. (Nr. 169.)

Verfasser will weiteren Kreisen eine genaue Kenntnis unserer Schiffahrt erschließen, indem er in leicht faßlicher und doch erschöpfender Darstellung einen allgemeinen Überblick über das gesamte deutsche Schiffswesen gibt mit besonderer Berücksichtigung seiner geschichtlichen Entwicklung und seiner großen volkswirtschaftlichen Bedeutung.

Schiller. Von Professor Dr. Th. Ziegler. Mit dem Bildnis Schillers von Kügelgen in Heliogravüre. (Nr. 74.)

Gedacht als eine Einführung in das Verständnis von Schillers Werdegang und Werken, behandelt das Büchlein vor allem die Dramen Schillers und sein Leben, daneben aber auch einzelne seiner lyrischen Gedichte und die historischen und die philosophischen Studien als ein wichtiges Glied in der Kette seiner Entwicklung.

Schönheit s. Gymnastik.

Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, seine Bedeutung. Sechs Vorträge v. Oberlehrer H. Richert. Mit d. Bildnis Schopenhauers. (Nr. 81.)

Unterrichtet über Schopenhauer in seinem Werden, seinen Werken und deren Fortwirken, in seiner historischen Bedingtheit und seiner bleibenden Bedeutung, indem es eine gründliche Einführung in die Schriften Schopenhauers und zugleich einen zusammenfassenden Überblick über das Ganze seines philosophischen Systems gibt.

Schriftwesen. Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Professor Dr. O. Weise. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 4.)

Verfolgt durch mehr als vier Jahrtausende Schrift-, Brief- und Zeitungswesen, Buchhandel und Bibliotheken; wir hören von den Bibliotheken der Babylonier, von den Zeitungen im alten Rom, vor allem aber von der großartigen Entwicklung, die „Schrift- und Buchwesen" in der neuesten Zeit, insbesondere seit Erfindung der Buchdruckerkunst genommen haben.

——— s. a. Buchgewerbe.

Schulhygiene. Von Privatdozent Dr. Leo Burgerstein. Mit einem Bildnis und 33 Figuren im Text. (Nr. 96.)

Bietet eine auf den Forschungen und Erfahrungen in den verschiedensten Kulturländern beruhende Darstellung, die ebenso die Hygiene des Unterrichts und Schullebens wie jene des Hauses, die im Zusammenhang mit der Schule stehenden modernen materiellen Wohlfahrtseinrichtungen, endlich die hygienische Unterweisung der Jugend, die Hygiene des Lehrers und die Schularztfrage behandelt.

Schulwesen. Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldirektor Dr. K. Knabe. (Nr. 85.)

Stellt die Entwicklung des deutschen Schulwesens in seinen Hauptperioden dar und bringt so die Anfänge des deutschen Schulwesens, Scholastik, Humanismus, Reformation, Gegenreformation, neue Bildungsziele, Pietismus, Philanthropismus, Aufklärung, Neuhumanismus, Prinzip der allseitigen Ausbildung vermittels einer Anstalt, Teilung der Arbeit und den nationalen Humanismus der Gegenwart zur Darstellung.

——— Schulkämpfe der Gegenwart. Vorträge zum Kampf um die Volksschule in Preußen, gehalten in der Humboldt-Akademie in Berlin. Von J. Tews. (Nr. 111.)

Knapp und doch umfassend stellt der Verfasser die Probleme dar, um die es sich bei der Reorganisation der Volksschule handelt, deren Stellung zu Staat und Kirche, deren Abhängigkeit von Zeitgeist und Zeitbedürfnissen, deren Wichtigkeit für die Herausgestaltung einer volksfreundlichen Gesamtkultur scharf beleuchtet werden.

——— Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten in ihren hervortretenden Zügen. Reiseeindrücke. Von Direktor Dr. Franz Kuypers. Mit 48 Abbildungen im Text und einem Titelbild. (Nr. 150.)

Schildert anschaulich das Schulwesen vom Kindergarten bis zur Hochschule, überall das Wesentliche der amerikanischen Erziehungsweise (die stete Erziehung zum Leben, das Wecken des Betätigungstriebes, das Hindrängen auf praktische Verwertung usw.) hervorhebend und unter dem Gesichtspunkte der Beobachtungen an unserer schulentlassenen Jugend in den Fortbildungsschulen zum Vergleich mit der heimischen Unterrichtsweise anregend.

——— s. a. Bildungswesen; Fröbel; Hilfsschulwesen; Hochschulen; Jugendfürsorge; Mädchenschule; Pädagogik.

Seekrieg s. Kriegswesen.

Seele s. Mensch.

Shakespeare und seine Zeit. Von Professor Dr. Ernst Sieper. Mit 3 Tafeln und 3 Textbildern. (Nr. 185.)

Eine „Einführung in Shakespeare", die ein tieferes Verständnis seiner Werke aus der Kenntnis der Zeitverhältnisse, wie des Lebens des Dichters gewinnen lassen will, die Chronologie der Dramen festzustellen, die verschiedenen Perioden seines dichterischen Schaffens zu charakterisieren und so zu einer Gesamtwürdigung Shakespeares, der Eigenart und ethischen Wirkung seiner Dramen zu gelangen sucht.

Sinnesleben s. Mensch.

Soziale Bewegungen. Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von Professor Dr. G. Maier. 3. Aufl. (Nr. 2.)

In einer geschichtlichen Betrachtung, die mit den altorientalischen Kulturvölkern beginnt, werden an den zwei großen wirtschaftlichen Schriften Platos die Wirtschaft der Griechen, an der Gracchischen Bewegung die der Römer beleuchtet, ferner die Utopie des Thomas Morus, andererseits der Bauernkrieg behandelt, die Bestrebungen Colberts und das Merkantilsystem, die Physiokraten und die ersten wissenschaftlichen Staatswirtschaftslehrer gewürdigt und über die Entstehung des Sozialismus und die Anfänge der neueren Handels-, Zoll- und Verkehrspolitik aufgeklärt.

——— s. a. Arbeiterschutz; Frauenbewegung.

Spiele s. Mathematik.

Sprache s. Muttersprache; Stimme.

Städtewesen. Die Städte. Geographisch betrachtet. Von Professor Dr. Kurt Hassert. Mit 21 Abbildungen. (Nr. 163.)

Behandelt als Versuch einer allgemeinen Geographie der Städte einen der wichtigsten Abschnitte der Siedlungskunde, erörtert die Ursache des Entstehens, Wachsens und Vergehens der Städte, charakterisiert ihre landwirtschaftliche und Verkehrs-Bedeutung als Grundlage der Großstadtbildung und schildert das Städtebild als geographische Erscheinung.

——— Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter. Von Professor Dr. B. Heil. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen im Text und auf 1 Doppeltafel. (Nr. 43.)

Stellt die geschichtliche Entwicklung dar, schildert die wirtschaftlichen, sozialen und staatsrechtlichen Verhältnisse und gibt ein zusammenfassendes Bild von der äußeren Erscheinung und dem inneren Leben der deutschen Städte.

——— Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland. Vorträge gehalten bei der Oberschulbehörde in Hamburg. Von Regierungs-Baumeister Albert Erbe. Mit 59 Abbildungen. (Nr. 117.)

Will dem als Zeichen wachsenden Kunstverständnisses zu begrüßenden Sinn für die Reize der alten malerischen Städtebilder durch eine mit Abbildungen reich unterstützte Schilderung der so eigenartigen und vielfachen Herrlichkeit Alt-Hollands wie Niederdeutschlands, ferner Danzigs, Lübecks, Bremens und Hamburgs nicht nur vom rein künstlerischen, sondern auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus entgegenkommen.

——— Kulturbilder aus griechischen Städten. Von Oberlehrer Dr. Erich Ziebarth. Mit 22 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Nr. 131.)

Sucht ein anschauliches Bild zu entwerfen von dem Aussehen einer altgriechischen Stadt und von dem städtischen Leben in ihr, auf Grund der Ausgrabungen und der inschriftlichen Denkmäler; die altgriechischen Bergstädte Thera, Pergamon, Priene, Milet, der Tempel von Didyma werden geschildert. Stadtpläne und Abbildungen suchen die einzelnen Städtebilder zu erläutern.

Stereoskop. Das Stereoskop und seine Anwendungen. Von Professor Th. Hartwig. Mit 40 Abbildungen im Text und 19 stereoskopischen Tafeln. (Nr. 135.)

Behandelt die verschiedenen Erscheinungen und praktischen Anwendungen der Stereoskopie, insbesondere die stereoskopischen Himmelsphotographien, die stereoskopische Darstellung mikroskopischer Objekte, das Stereoskop als Meßinstrument und die Bedeutung und Anwendung des Stereokomparators, insbesondere in bezug auf photogrammetrische Messungen. Beigegeben sind 19 stereoskopische Tafeln.

——— s. a. Optik.

Stimme, die menschliche, und ihre Hygiene. Sieben volkstümliche Vorlesungen. Von Professor Dr. P. Gerber. Mit 20 Abbildungen. (Nr. 136.)

Nach den notwendigsten Erörterungen über das Zustandekommen und über die Natur der Töne wird der Kehlkopf des Menschen, sein Bau, seine Verrichtungen und seine Funktion als musikalisches Instrument behandelt; dann werden die Gesang- und die Sprechstimme, ihre Ausbildung, ihre Fehler und Erkrankungen, sowie deren Verhütung und Behandlung, insbesondere Erkältungskrankheiten, die professionelle Stimmschwäche, der Alkoholeinfluß und die Abhärtung erörtert.

Strahlen. Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Professor Dr. R. Börnstein und Professor Dr. W. Marckwald. Mit 82 Abbildungen. (Nr. 64.)

Schildert die verschiedenen Arten der Strahlen, darunter die Kathoden- und Röntgenstrahlen, die Hertzschen Wellen, die Strahlungen der radioaktiven Körper (Uran und Radium) nach ihrer Entstehung und Wirkungsweise, unter Darstellung der charakteristischen Vorgänge der Strahlung.

——— s. a. Licht.

Süßwasser-Plankton s. Plankton.

Technik. Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über die Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik auf das gesamte Kulturleben. Von Geh. Regierungsrat Professor. Dr. W. Launhardt. 2. Auflage. Mit 16 Abbildungen im Text und auf 5 Tafeln. (Nr. 23).

Ein geistreicher Rückblick auf die Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik, der die Weltwunder unserer Zeit verdankt werden.

——— s. a. Automobil; Beleuchtungsarten; Dampf; Eisenbahnen; Eisenhüttenwesen; Elektrotechnik; Funkentelegraphie; Hebezeuge; Ingenieurtechnik; Metalle; Mikroskop; Pflanzen; Post; Rechtsschutz; Stereoskop; Technische Hochschulen; Telegraphie; Wärmekraftmaschinen.

Technologie, chemische, s. Pflanzen.

Tee s. Kaffee.

Telegraphie. Die Telegraphie in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat J. Bruns. Mit 4 Figuren im Text. (Nr. 183.)

Gibt auf der Grundlage eingehender praktischer Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse einen Einblick in das für die heutige Kultur so bedeutungsvolle Gebiet der Telegraphie und seine großartigen Fortschritte. Nach einem Überblick über die Entwicklung dieses Nachrichtenwesens aus seinen akustischen und optischen Anfängen werden zunächst die internationalen und nationalen rechtlichen, danach die technischen Grundlagen (Stromquellen, Leitungen, Apparate rc.) behandelt, sodann die Organisation des Fernsprechwesens, die Unterseekabel, die großen festländischen Telegraphenlinien und die einzelnen Zweige des Telegraphen- und Fernsprechbetriebsdienstes erörtert.

——— s. a. Funkentelegraphie.

Theologie s. Bibel; Christentum; Jesus; Luther; Palästina; Religion.

Tierleben. Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie. Von Privatdozent Dr. Kurt Hennings. Mit 34 Abbildungen. (Nr. 142.)

Will die Einheitlichkeit des gesamten Tierreiches zum Ausdruck bringen, Bewegung und Empfindung, Stoffwechsel und Fortpflanzung als die charakterisierenden Eigenschaften aller Tiere darstellen und sodann die Tätigkeit des Tierleibes aus seinem Bau verständlich machen, wobei der Schwerpunkt der Darstellung auf die Lebensweise der Tiere gelegt ist. So werden nach einem Vergleich der drei Naturreiche die Bestandteile des tierischen Körpers behandelt, sodann ein Überblick über die sieben großen Kreise des Tierreiches gegeben, ferner Bewegung und Bewegungsorgane, Aufenthaltsort, Bewußtsein und Empfindung, Nervensystem und Sinnesorgane, Stoffwechsel, Fortpflanzung und Entwicklung erörtert.

——— Zwiegestalt der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus). Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 148.)

Zeigt, von der ungeschlechtlichen Fortpflanzung zahlreicher niederster Tiere ausgehend, wie sich aus diesem Hermaphroditismus allmählich die Zweigeschlechtigkeit herausgebildet hat und sich bei verschiedenen Tierarten zu auffälligstem geschlechtlichem Dimorphismus entwickelt, an interessanten Fällen solcher Verschiedenheit zwischen Männchen und Weibchen, wobei vielfach die Brutpflege in der Tierwelt und das Verhalten der Männchen zu derselben erörtert wird.

——— Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere. Von Professor Dr. Otto Maas. Mit Karten und Abbildungen. (Nr. 139.)

Lehrt das Verhältnis der Tierwelt zur Gesamtheit des Lebens auf der Erde verständnisvoll ahnen, zeigt die Tierwelt als einen Teil des organischen Erdganzen, die Abhängigkeit der Verbreitung des Tieres nicht nur von dessen Lebensbedingungen, sondern auch von der Erdgeschichte, ferner von Nahrung, Temperatur, Licht, Luft, Feuchtigkeit und Vegetation, wie von dem Eingreifen des Menschen und betrachtet als Ergebnis an der Hand von Karten die geographische Einteilung der Tierwelt auf der Erde nach besonderen Gebieten.

——— Die Tierwelt des Mikroskops (die Urtiere). Von Privatdozent Dr. Richard Goldschmidt. Mit 39 Abbildungen. (Nr. 160.)

Bietet nach dem Grundsatz, daß die Kenntnis des Einfachen grundlegend zum Verständnis des Komplizierten ist, eine einführende Darstellung des Lebens und des Baues der Urtiere, dieses mikroskopisch kleinen, formenreichen, unendlich zahlreichen Geschlechtes der Tierwelt und stellt nicht nur eine anregende und durch Abbildungen instruktive Lektüre dar, sondern vermag namentlich auch zu eigener Beobachtung der wichtigen und interessanten Tatsachen vom Bau und aus dem Leben der Urtiere anzuregen.

——— Die Beziehungen der Tiere zueinander und zur Pflanzenwelt. Von Professor Dr. K. Kraepelin. (Nr. 79.)

Stellt in großen Zügen eine Fülle wechselseitiger Beziehungen der Organismen zueinander dar. Familienleben und Staatenbildung der Tiere, wie die interessanten Beziehungen der Tiere und Pflanzen zueinander werden geschildert.

——— s. a. Ameise; Mensch und Tier; Pflanzen; Plankton.

Tonkunst s. Musik.

Tuberkulose. Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Gemeinfaßlich dargestellt von Oberstabsarzt Dr. W. Schumburg. Mit 1 Tafel und 8 Figuren im Text. (Nr. 47.)

Schildert nach einem Überblick über die Verbreitung der Tuberkulose das Wesen derselben, beschäftigt sich eingehend mit dem Tuberkelbazillus, bespricht die Maßnahmen, durch die man ihn von sich fernhalten kann, und erörtert die Fragen der Heilung der Tuberkulose, vor allem die hygienisch-diätetische Behandlung in Sanatorien und Lungenheilstätten.

Turnen s. Gymnastik.

Unterrichtswesen s. Bildungswesen; Erziehung; Hilfsschulwesen; Hochschulen; Mädchenschule; Pädagogik; Schulhygiene; Schulwesen.

Utilitarismus s. Lebensanschauungen.

Verfassung. Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches. Sechs Vorträge von Professor Dr. E. Loening. 2. Auflage. (Nr. 34.)

Beabsichtigt in gemeinverständlicher Sprache in das Verfassungsrecht des Deutschen Reiches einzuführen, soweit dies für jeden Deutschen erforderlich ist, und durch Aufweisung des Zusammenhanges sowie durch geschichtliche Rückblicke und Vergleiche den richtigen Standpunkt für das Verständnis des geltenden Rechtes zu gewinnen.

——— s. a. Fürstentum.

Verkehrsentwicklung. Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900. Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung, sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft von Professor Dr. W. Lotz. 2. Auflage. (Nr. 15.)

Gibt nach einer kurzen Übersicht über die Hauptfortschritte in den Verkehrsmitteln und deren wirtschaftliche Wirkungen eine Geschichte des Eisenbahnwesens, schildert den heutigen Stand der Eisenbahnverfassung, das Güter- und das Personentarifwesen, die Reformversuche und die Reformfrage, ferner die Bedeutung der Binnenwasserstraßen und endlich die Wirkungen der modernen Verkehrsmittel.

——— s. a. Automobil; Eisenbahnen; Funkentelegraphie; Post; Schiffahrt; Technik; Telegraphie.

Versicherung. Grundzüge des Versicherungswesens. Von Professor Dr. A. Manes. (Nr. 105.)

Behandelt sowohl die Stellung der Versicherung im Wirtschaftsleben, die Entwicklung der Versicherung, die Organisation ihrer Unternehmungsformen, den Geschäftsgang eines Versicherungsbetriebs, die Versicherungspolitik, das Versicherungsvertragsrecht und die Versicherungswissenschaft, als die einzelnen Zweige der Versicherung, wie Lebensversicherung, Unfallversicherung, Haftpflichtversicherung, Transportversicherung, Feuerversicherung, Hagelversicherung, Viehversicherung, kleinere Versicherungszweige, Rückversicherung.

——— s. a. Arbeiterschutz.

Volkslied. Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Privatdozent Dr. J. W. Bruinier. 2. Auflage. (Nr. 7.)

Handelt in schwungvoller Darstellung vom Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges, unterrichtet über die deutsche Volksliederpflege in der Gegenwart, über Wesen und Ursprung des deutschen Volksgesanges, Skop und Spielmann, Geschichte und Mär, Leben und Liebe.

Volksschule s. Schulwesen.

Volksstämme. Die deutschen Volksstämme und Landschaften. Von Prof. Dr. O. Weise. 3. Auflage. Mit 29 Abbild. im Text und auf 15 Tafeln. (Nr. 16.)

Schildert, durch eine gute Auswahl von Städte-, Landschafts- und anderen Bildern unterstützt, die Eigenart der deutschen Gaue und Stämme, die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Landschaft, den Einfluß auf das Temperament und die geistige Anlage der Menschen, die Leistungen hervorragender Männer, Sitten und Gebräuche, Sagen und Märchen, Besonderheiten in der Sprache und Hauseinrichtung u. a. m.

Volkswirtschaftslehre s. Amerika; Arbeiterschutz; Bevölkerungslehre; Buchgewerbe; Deutschland; Frauenbewegung; Japan; Soziale Bewegungen; Verkehrsentwicklung; Versicherung; Wirtschaftsgeschichte.

Wald. Der deutsche Wald. Von Professor Dr. Hans Hausrath. Mit 15 Textabbildungen und 2 Karten. (Nr. 153.)

Schildert unter besonderer Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung die Lebensbedingungen und den Zustand unseres deutschen Waldes, die Verwendung seiner Erzeugnisse, sowie seine günstige Einwirkung auf Klima, Fruchtbarkeit, Sicherheit und Gesundheit des Landes und erörtert zum Schlusse die Pflege des Waldes und die Aufgaben seiner Eigentümer, ein Büchlein also für jeden Waldfreund.

Warenzeichenrecht s. Gewerbe.

Wärme. Die Lehre von der Wärme. Gemeinverständlich dargestellt von Professor Dr. R. Börnstein. Mit 33 Abbildungen im Text. (Nr. 172.)

Bietet eine klare, keine erheblichen Vorkenntnisse erfordernde, alle vorkommenden Experimente in Worten und vielfach durch Zeichnungen schildernde Darstellung der Tatsachen und Gesetze der Wärmelehre. So werden Ausdehnung erwärmter Körper und Temperaturmessung, Wärmemessung, Wärme- und Kältequellen, Wärme als Energieform, Schmelzen und Erstarren, Sieden, Verdampfen und Verflüssigen, Verhalten des Wasserdampfes in der Atmosphäre, Dampf- und andere Wärmemaschinen und schließlich Bewegung der Wärme behandelt.

——— s. a. Chemie.

Wärmekraftmaschinen. Einführung in die Theorie und den Bau der neueren Wärmekraftmaschinen (Gasmaschinen). Von Prof. Richard Vater. 2. Auflage. Mit 34 Abbildungen. (Nr. 21.)

Will Interesse und Verständnis für die immer wichtiger werdenden Gas-, Petroleum- und Benzinmaschinen erwecken. Nach einem einleitenden Abschnitte folgt eine kurze Besprechung der verschiedenen Betriebsmittel, wie Leuchtgas, Kraftgas usw., der Viertakt- und Zweitaktwirkung, woran sich dann das Wichtigste über die Bauarten der Gas-, Benzin-, Petroleum- und Spiritusmaschinen sowie eine Darstellung des Wärmemotors Patent Diesel anschließt.

——— Neuere Fortschritte auf dem Gebiete der Wärmekraftmaschinen. Von Professor Richard Vater. Mit 48 Abbildungen. (Nr. 86.)

Ohne den Streit, ob „Lokomobile oder Sauggasmaschine", „Dampfturbine oder Großgasmaschine", entscheiden zu wollen, behandelt Verfasser die einzelnen Maschinengattungen mit Rücksicht auf ihre Vorteile und Nachteile, wobei im zweiten Teil der Versuch unternommen ist, eine möglichst einfache und leichtverständliche Einführung in die Theorie und den Bau der Dampfturbine zu geben.

——— s. a. Dampf.

Wasser s. Chemie.

Weltall. Der Bau des Weltalls. Von Professor Dr. J. Scheiner. 2. Auflage. Mit 24 Figuren im Text und auf einer Tafel. (Nr. 24.)

Stellt nach einer Belehrung über die wirklichen Verhältnisse von Raum und Zeit im Weltall dar, wie das Weltall von der Erde aus erscheint, erörtert den inneren Bau des Weltalls, d. h. die Struktur der selbständigen Himmelskörper und schließlich die Frage über die äußere Konstitution der Fixsternwelt.

——— s. a. Astronomie.

Weltanschauung. Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit. Von Professor Dr. L. Busse. 3. Auflage. (Nr. 56.)

Will mit den bedeutendsten Erscheinungen der neueren Philosophie bekannt machen unter Beschränkung auf die Darstellung der großen klassischen Systeme, die es ermöglicht, die beherrschenden und charakteristischen Grundgedanken eines jeden scharf herauszuarbeiten und so ein möglichst klares Gesamtbild der in ihm enthaltenen Weltanschauung zu entwerfen.

——— s. a. Kant; Lebensanschauung; Menschenleben; Philosophie; Rousseau; Schopenhauer; Weltproblem.

Weltäther s. Moleküle.

Welthandel. Geschichte des Welthandels. Von Oberlehrer Dr. Max Georg Schmidt. (Nr. 118.)

Eine zusammenfassende Übersicht der Entwickelung des Handels führt von dem Altertum an über das Mittelalter, in dem Konstantinopel, seit den Kreuzzügen Italien und Deutschland den Weltverkehr beherrschen, zur Neuzeit, die mit der Auffindung des Seewegs nach Indien und der Entdeckung Amerikas beginnt und bis zur Gegenwart, in der auch der deutsche Kaufmann nach dem alten Hansawort „Mein Feld ist die Welt" den ganzen Erdball erobert.

Weltproblem. Das Weltproblem von positivistischem Standpunkte aus. Von Privatdozent Dr. J. Petzoldt. (Nr. 133.)

Sucht die Geschichte des Nachdenkens über die Welt als eine sinnvolle Geschichte von Irrtümern psychologisch verständlich zu machen im Dienste der von Schuppe, Mach und Avenarius vertretenen Anschauung, daß es keine Welt an sich, sondern nur eine Welt für uns gibt. Ihre Elemente sind nicht Atome oder sonstige absolute Existenzen, sondern Farben-, Ton-, Druck-, Raum-, Zeit- usw. Empfindungen. Trotzdem aber sind die Dinge nicht bloß subjektiv, nicht bloß Bewußtseinserscheinungen, vielmehr müssen die aus jenen Empfindungen zusammengesetzten Bestandteile unserer Umgebung fortexistierend gedacht werden, auch wenn wir sie nicht mehr wahrnehmen.

——— s. a. Philosophie; Weltanschauung.

Weltwirtschaft. Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft. Von Professor Dr. Paul Arndt. (Nr. 179.)

Will in das Wunderwerk menschlichen Scharfsinns, menschlicher Geschicklichkeit und menschlicher Kühnheit, das die Weltwirtschaft darstellt, einführen, indem unsere wirtschaftlichen Beziehungen zum Auslande dargestellt, die Ursachen der gegenwärtigen hervorragenden Stellung Deutschlands in der Weltwirtschaft erörtert, die Vorteile und Gefahren dieser Stellung eingehend behandelt, und endlich die vielen wirtschaftlichen und politischen Aufgaben skizziert werden, die sich aus Deutschlands internationaler Stellung ergeben.

Wetter. Wind und Wetter. Fünf Vorträge über die Grundlagen und wichtigeren Aufgaben der Meteorologie. Von Professor Dr. Leonh. Weber. Mit 27 Figuren im Text und 3 Tafeln. (Nr. 55.)

Schildert die historischen Wurzeln der Meteorologie, ihre physikalischen Grundlagen und ihre Bedeutung im gesamten Gebiete des Wissens, erörtert die hauptsächlichsten Aufgaben, die dem ausübenden Meteorologen obliegen, wie die praktische Anwendung in der Wettervorhersage.

Wirtschaftsgeschichte. Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im 19. Jahrhundert. Von Professor Dr. L. Pohle. (Nr. 57.)

Gibt in gedrängter Form einen Überblick über die gewaltige Umwälzung, die die deutsche Volkswirtschaft im letzten Jahrhundert durchgemacht hat: die Umgestaltung der Landwirtschaft; die Lage von Handwerk und Hausindustrie; die Entstehung der Großindustrie mit ihren Begleiterscheinungen; Kartellbewegung und Arbeiterfrage; die Umgestaltung des Verkehrswesens und die Wandlungen auf dem Gebiete des Handels.

——— Deutsches Wirtschaftsleben. Auf geographischer Grundlage geschildert von Professor Dr. Chr. Gruber. Neubearbeitet von Dr. Hans Reinlein. 2. Auflage. (Nr. 42.)

Beabsichtigt, ein gründliches Verständnis für den sieghaften Aufschwung unseres wirtschaftlichen Lebens seit der Wiederaufrichtung des Reichs herbeizuführen und darzulegen, inwieweit sich Produktion und Verkehrsbewegung auf die natürlichen Gelegenheiten, die geographischen Vorzüge unseres Vaterlandes stützen können und in ihnen sicher verankert liegen.

——— Wirtschaftliche Erdkunde. Von Professor Dr. Chr. Gruber. (Nr. 122.)

Will die ursprünglichen Zusammenhänge zwischen der natürlichen Ausstattung der einzelnen Länder und der wirtschaftlichen Kraftäußerung ihrer Bewohner klar machen und das Verständnis für die wahre Machtstellung der einzelnen Völker und Staaten eröffnen. Das Weltmeer als Hochstraße des Weltwirtschaftsverkehrs und als Quelle der Völkergröße, — die Landmassen als Schauplatz alles Kulturlebens und der Weltproduktion, — Europa nach seiner wirtschaftsgeographischen Veranlagung und Bedeutung, — die einzelnen Kulturstaaten nach ihrer wirtschaftlichen Entfaltung: all dies wird in anschaulicher und großzügiger Weise vorgeführt.

——— s. a. Amerika; Deutschland; Eisenbahnen; England; Frauenarbeit; Geographie; Handwerk; Japan; Rom; Schiffahrt; Soziale Bewegungen; Verkehrsentwicklung.

Zoologie s. Ameisen; Tierleben.

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Übersicht nach den Autoren.

Aus Natur und Geisteswelt.

Jedes Bändchen geheftet 1 Mk., geschmackvoll gebunden 1 Mk. 25 Pfg.

Band-Nr.

Launhardt, Am sausenden Webstuhl der Zeit 23
Leick, Krankenpflege 152
Loening, Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches 34
Lotz, Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900 15
Luschin v. Ebengreuth, D. Münze 91
Maas, Lebensbedingungen der Tiere 139
Maier, Soziale Beweg. u. Theorien 2
von Maltzahn, Der Seekrieg . . 99
Manes, Grundz. d. Versicherungswes. 105
Maennel, Vom Hülfsschulwesen . 73
Martin, Die höhere Mädchenschule in Deutschland 65
Matthaei, Deutsche Baukunst im Mittelalter. 8
Mehlhorn, Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu 137
Merckel, Bilder a. d. Ingenieurtechnik 60
— Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit 28
Meringer, Das deutsche Haus und sein Hausrat 116
Mie, Moleküle — Atome — Weltäther 58
Miehe, Die Erscheinungen des Lebens 130
Mielke, Das deutsche Dorf . . . 192
Möller, Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. I. 188
Müller, Techn. Hochschulenn. Nordam. 190
— Bilder aus der chemischen Technik 191
v. Negelein, Germ. Mythologie . 95
Oppenheim, Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit . . 110
Otto, Das deutsche Handwerk. . . 14
— Deutsches Frauenleben 45
Pabst, Die Knabenhandarbeit . . 140
Paulsen, D. deutsche Bildungswesen 100
Petersen, Öffentliche Fürsorge für die hilfsbedürftige Jugend . . . 161
— Öffentliche Fürsorge für die sittlich gefährdete Jugend 162
Petzold, Das Weltproblem . . . 133
Pfannkuche, Relig. u. Naturwissensch. 141
Pischel, Leben u. Lehre des Buddha 109
Pohle, Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im 19. Jahrh. . 57
v. Portugall, Friedrich Fröbel . . 82
Pott, Der Text d. Neuen Testaments nach seiner geschichtl. Entwicklung 134
Ranck, Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses 121
Rathgen, Die Japaner. 72
Rehmke, Die Seele des Menschen . 36
Reukauf. Die Pflanzenwelt d. Mikrosk. 181
Richert, Philosophie 186
— Schopenhauer 81
Richter, Einführung i. d. Philosophie 155
Rietsch, Grundlagen der Tonkunst . 178
von Rohr, Optische Instrumente . 88
Sachs, Bau u. Tätigkeit des menschlichen Körpers 32
Scheffer, Das Mikroskop 35
Scheid, Die Metalle 29
Scheiner, Der Bau des Weltalls . 24

Band-Nr.

Schirmacher, Die mod. Frauenbew. 67
Schmidt, Geschichte des Welthandels 118
Schubring, Rembrandt . . . 158
Schumburg, Die Tuberkulose . . 47
Schwemer, Restauration u. Revolut. 37
— Die Reaktion und die neue Ära . 101
— Vom Bund zum Reich. 102
Sieper, Shakespeare 185
von Soden, Palästina 6
von Sothen, Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert 59
Spiro, Geschichte der Musik . . . 143
Stein, Die Anfänge d. menschl. Kultur 93
Steinhausen, Germanische Kultur in der Urzeit 75
Sticher, Eine Gesundheitsl. f. Frauen 171
Strauß, Mietrecht 194
Teichmann, D. Befruchtungsvorgang 70
Tews, Schulkämpfe der Gegenwart 111
— Mod. Erziehung in Haus und Schule 159
Thieß, Deutsche Schiffahrt. . . . 169
Thurn, Die Funkentelegraphie . . 167
Tobler, Kolonialbotanik 184
Tolksdorf, Gewerblicher Rechtsschutz in Deutschland 138
Uhl, Entstehung und Entwicklung unserer Muttersprache. 84
Unger, Wie ein Buch entsteht . . 175
Unold, Aufgaben und Ziele des Menschenlebens 12
Vater, Hebezeuge 196
— Theorie und Bau der neueren Wärmekraftmaschinen 21
— Die neueren Fortschritte auf dem Gebiete der Wärmekraftmaschinen 86
— Dampf und Dampfmaschine . . 63
Verworn, Mechanik d. Geisteslebens 179
Voges, Der Obstbau 107
Volbehr, Bau und Leben der bildenden Kunst 68
Wahrmund, Ehe und Eherecht . . 115
Weber, Wind und Wetter. . . . 55
— Von Luther zu Bismarck. 2 Bde. 123. 124
— 1848 53
Wedding, Eisenhüttenwesen . . . 20
Weinel, Die Gleichnisse Jesu . . . 46
Weise, Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit 4
— Die deutschen Volksstämme und Landschaften 16
Wieler, Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkot. Aufgußgetränke . 132
Wilbrandt, Die Frauenarbeit . . 106
Wislicenus, Der Kalender . . . 69
Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts 51
Wustmann, Albrecht Dürer . . . 97
Zacharias, Süßwasserplankton . . 156
Zander, Vom Nervensystem . . . 48
— Die Leibesübungen. 13
Ziebarth, Kulturbild. a. griech. Städt. 131
Ziegler, Allgemeine Pädagogik. . 33
— Schiller 74
v. Zwiedineck-Südenhorst, Arbeiterschutz u. Arbeiterversicherung 78

Verze[illegible]ers farbigen [illegible]nungen.

Bildgröße 100×[illegible] [illegible]m M 6.—
[illegible]roben stehet die

Bantzer, Abend.
Bergmann, Seerose[illegible]
Biese, Hünengrab—[illegible]
Conz, Schwarzwald[illegible]
Du Bois-Reymond, [illegible]
Genzmer, Volkslied[illegible]
Georgi, Ernte — P[illegible]
Georgi, Postkutsche.
Hein, Am Webstuhl.
Herrmann, Seeblick.
Hoch, Fischerboote — Gletscher — Kiefern.
Kampmann, Mondaufgang — Herbstabend.
Kanoldt, Eichen.
Roman, Paestum — Röm. Campagna.
Schinnerer, Winterabend.
Schramm-Zittau, Schwäne.
Strich-Chapell, Lieb Heimatland ade — Herbst im Land — Dorf in Dünen — Mondnacht.
v. Volkmann, Wogendes Kornfeld.
Wieland, Matterhorn — Letztes Leuchten.

[illegible]chnee.
[illegible] — Mühle am Weiher.
[illegible]ilige Nacht.
[illegible]el und Gretel.
[illegible]emus — Maria
S[illegible]cht.
S[illegible]
S[illegible]gäste.

Kleinere Blätter:

Bildgröße 41×30 cm. Erschienen sind 34 Blätter, je M 2.50, darunter:

Beckert, Sächsische Dorfstraße.
Bendrat, Aus alter Zeit — St. Marien in Danzig — Jakobskirche in Thorn — Ordenskomturei Marienwerder — Die Marienburg — Ruine Rheden.
Biese, Christmarkt — Einsamer Hof.
Fikentscher, Maimorgen.
Hein, Das Tal.
Herdtle, Vorfrühling.
Hildenbrand, Was der Mond erzählt.
Kampmann, Herbststürme — Feierabend.
Luntz, Altes Städtchen.
Petzet, Am Stadttor. Landend. Fischerboot.
Strich-Chapell, Blüh. Kastanien. Heuernte.
v. Volkmann, Frühling auf der Weide.
Zeising, Dresden. Herbst in der Eifel.
Leinwandmappe m. 10 Bl. n. Wahl M 28.—
Kartonmappe m. 5 Blätt. n. Wahl M 12.—

[illegible]tter:

[illegible]ein[illegible]nzeichnungen.
[illegible]×23 cm.
[illegible]ienen [illegible]6 Blätter, je M 1.— [illegible]runter:

Biese, Der [illegible]
Daur, Am Meer.
Fikentscher, Am Wal[illegible]rand.
Glück, Morgensonne [illegible] Hochgebirge.
Hildenbrand, Stilles [illegible]chen.
Kampmann, Baum[illegible] — Bergdorf.
Knapp, Unter dem [illegible]lbaum.
Matthaei, In den [illegible]chen.
Schroedter, Bergschl[illegible]en.
In Furnierrahmen . . . . . M 1.80
In massivem Rahm[illegible] . . . . M 3.—
Leinwandmappe mi[illegible] Blättern nach Wahl . . . . . . M 12.—
Kartonmappe mit [illegible] Blättern nach Wahl . . . . . . M [illegible]

Wand-Friese:

Bildgröße 105×44 cm je M 4.—

Rehm-Victor, Wer will unter die Soldaten — Wir wollen die goldene Brücke bauen — Schlaraffenland — Schlaraffenleben — Englein z. Wacht — Englein z. Hut.
Lang, Um die Wurst — Heiteres Spiel.
Herrmann, Im Moor — Aschenbrödel — Rotkäppchen.
Rahmen v. M 2.— bis M 17.— laut Katalog.

Porträts: Grö[illegible]0×50 cm M 3.—

Bauer, Goethe [illegible] Schiller — Luther.
Kampf, Kaiser [illegible]helm II.
Bauer, Kleines [illegible]llerbild. Größe 19×29 cm. Pre[illegible] M, in Furnierrahmen 2 M, in m[illegible]em Rahmen 3 M

Rahmen: Zu [illegible]ß. Blättern M 3.80 bis M 17.— zu d. [illegible]ren M 2.— bis 4.—

Katalog mit farbiger Wiedergabe von ca. 140 B[illegible]ern [illegible] vom Verlag B. G. Teubner in Leip[illegible], P[illegible]

